UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

A CANÇÃO POPULAR NA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Marcia Regina Carvalho da Silva

CAMPINAS
2009

MARCIA REGINA CARVALHO DA SILVA

A CANÇÃO POPULAR NA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP, para obtenção do título de Doutora em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

CAMPINAS

2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Si38c

Silva, Marcia Regina Carvalho da.
A canção popular na história do cinema brasileiro. / Marcia Regina Carvalho da Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes

1. Cinema - História. 2. Cinema brasileiro. 3. Trilha sonora. 4. Música no cinema. 5. Música popular brasileira. 6. Canção. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: "The popular song in the history of brazilian cinema."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema – History ; Brazilian cinema ; Soundtrack ; Music in film ; Brazilian popular music ; Song.
Titulação: Doutor em Multimeios.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto.
Profª. Drª. Carmen Lúcia José.
Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Profª. Drª. Neyde de Castro Veneziano Monteiro.
Prof. Dr. Irineu Guerrini Júnior.
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Data da defesa: 16-12-2009
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Marcia Regina Carvalho da Silva - RA 994036 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Titular

Prof. Dr. Arthur Autran Franco Sa Neto
Titular

Profa. Dra. Carmen Lucia Jose
Titular

Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro
Titular

Agradecimentos

Ao meu orientador Ney Carrasco. À Carmen Lucia José e Eduardo Morettin, pelos diálogos instigantes. À CAPES e meu pai, pelo apoio financeiro para a pesquisa.

Aos colegas pesquisadores, pelos mais variados encontros e diversificadas leituras e conversas, em especial: Fernão Pessoa Ramos, Irineu Guerrini Júnior, Nuno César Abreu, Fernando Morais da Costa e Suzana Reck Miranda. Além dos integrantes dos Grupos de Pesquisa "Música aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual", liderado por Ney Carrasco na UNICAMP, e "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação", liderado por Eduardo Morettin e Marcos Napolitano na ECA-USP. E ainda, aos companheiros nos Encontros da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) e do Intercom (Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação).

Aos parceiros no ensino universitário: Cecília Luedemann, Valmir Santos e Claudio Kinjo, pela torcida, paciência e respeito. À equipe da extinta TV UNICSUL, integrante do Canal Universitário de São Paulo, mais diretamente à Vilma Lima. Ao apoio da Assessoria Pedagógica e Pró-Reitoria de Graduação da Universidade Cruzeiro do Sul, mais diretamente à Amélia Jarmendia Soares e Carlos Augusto Andrade. Além da Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão, da PUC-SP, mais diretamente à Elisabete Alfed Rodrigues, e à Coordenação da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, em especial a Ary Rocco, Adilson Franceschini e Marcos Steagall.

Aos alunos que cumpriram a lição de casa de ler meus artigos, e a partir deles esticaram as orelhas junto ao desenvolvimento do olhar para ver-ouvir os exemplos de filmes, levados para a sala de aula com o intuito de discutir a música de cinema e as possibilidades poéticas, narrativas e expressivas na produção de trilhas para vídeo, televisão e Internet.

À minha família e amigos, mais distantes ou não do universo acadêmico, pela escuta atenta de cada canção que existe dentro de mim...Em especial, a meu irmão Paulo, por compartilhar leituras e aventuras entre a arte e a ciência da prática do ensino e da pesquisa.

Resumo

O principal foco desta pesquisa é investigar o diálogo entre a produção musical e a produção cinematográfica brasileira a partir do mapeamento da presença da canção popular na história do cinema brasileiro. A tese apresenta um levantamento historiográfico do uso da canção popular, composta para filmes ou neles inserida, nos vários períodos que compõem a história do cinema brasileiro, desde as primeiras experiências de sonorização e o início do cinema sonoro, passando pelas tentativas de industrialização do cinema com as companhias produtoras Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, as tendências e experimentações do Cinema Novo e Marginal até as produções mais contemporâneas do chamado cinema da retomada e os filmes da década de 2000. Esse trabalho possui um viés bastante informativo ao construir um panorama histórico que leva em conta a inegável contribuição de intelectuais, críticos, analistas e historiadores que já desbravaram outras investigações sobre o cinema brasileiro. Nele é examinada a literatura específica sobre cinema brasileiro para traçar um panorama transversal e compilar uma filmografia que coloca como foco a trilha musical, com o intuito de apresentar ao leitor a importância da canção popular ao longo da história do cinema feito no Brasil.

Abstract

The main goal of this dissertation is to investigate the dialogue between the musical and the cinematographic production according to the presence of popular songs in the Brazilian cinema history. It presents a historiographical review on the use of songs in films, either specifically composed or just inserted in it during different historical Brazilian cinema periods. The work starts with the first experiences on sonorization and the very beginnings of sound cinema, includes the efforts to establish an industrial cinema in Brazil, with companies such as Cinédia, Atlântida and Vera Cruz; it examines new trends and experimentation of Cinema Novo and Marginal, and finally analyses the contemporary productions of the so called "Cinema da Retomada" (recovered cinema) and also films from the decade of 2000. This research integrates the incontestable contributions on Brazilian cinema investigations of intellectuals, critics, analysts and historians. This work also analyse all literature compilation that embodies this broad view of the subject is intended not only to focus on film music, but mainly to present the importance of popular songs for the history of the cinema made in Brazil.

Sumário

INTRODUÇÃO

Apresentação da pesquisa.....17

A Historiografia em perspectiva.....29

AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS SONORAS NO CINEMA BRASILEIRO

A música popular no cinema mudo brasileiro.....43

O advento do cinema sonoro no Brasil.....69

SAMBAS, SUCESSOS DO RÁDIO E OUTROS ARRANJOS MUSICAIS NO CINEMA DOS ANOS 30 AOS 50

As comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia e Atlântida.....81

Os arranjos musicais dos filmes da Vera Cruz e do realismo moderno de Nelson Pereira dos Santos.....117

TROPICÁLIAS, ENGAJAMENTO POLÍTICO E OUTRAS CONVERSAS AUDIOVISUAIS DOS ANOS 60 E 70

Nosso som tropical nas telas do cinema.....135

Da marginália aos sucessos da Embrafilme: uma carnavalização da música de cinema.....167

A CANÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 80

Nas trilhas da música sertaneja, do rock e dos novos instrumentos eletrônicos 187

A MPB NAS TRILHAS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

O som da retomada e as canções dos anos 2000.....213

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma leitura da história da canção de cinema no Brasil.....249

REFERÊNCIAS

Bibliografia.....263

Periódicos e catálogos.....275

Pesquisas.....277

Webgrafia.....279

FILMOGRAFIA

(1899-2009).....281

Cantando a gente inventa.
Inventa um romance, uma saudade, uma mentira...
Cantando a gente faz história.
Foi gritando que eu aprendi a cantar:
sem nenhum pudor, sem pecado.
Canto pra espantar os demônios,
Pra juntar os amigos.
Pra sentir o mundo,
Pra seduzir a vida.

(Cazuza)

INTRODUÇÃO

Apresentação da pesquisa

Na atualidade, a busca pelo aperfeiçoamento técnico e tecnológico permeia irremediavelmente a produção cultural. O cinema não escapa desta engrenagem, em particular, quando se coloca em foco a análise do som. Com uma investigação cuidadosa da história do cinema brasileiro, pode-se mapear períodos e tendências pelo viés das transformações da linguagem audiovisual impulsionadas pelas inovações tecnológicas que ampliaram diferentes conjunturas de produção. Nesse sentido, são referências incontornáveis as pioneiras experiências de sonorização, o advento sonoro, a evolução dos equipamentos de captação e edição e os conseqüentes desdobramentos da montagem audiovisual construídos através das duas bandas da película: a sonora e a visual.

Na banda sonora, ou trilha sonora, identifica-se os seguintes elementos: música, efeitos sonoros e voz. A trilha sonora, portanto, diz respeito aos códigos de composição sonora, ou em outras palavras, ao agenciamento sintagmático dos elementos auditivos entre si. As músicas, os efeitos sonoros e as vozes que intervêm simultaneamente com a imagem visual, e com essa simultaneidade integram-se à linguagem cinematográfica.[1]

[1] Sobre o som no cinema, ver, por exemplo, os estudos de Roy Prendergast em *Film music: A neglected art – A critical study of music in films* (1977); Weis e Belton em *Film Sound: theory and practice* (1985); Claudia Gorbman em *Unheard Melodies* (1987); Michel Chion em *L'áudio-vision: son et image au cinéma* (1990) ou *La musique au cinema* (1995), obras que serão retomadas e citadas em alguns momentos para a explicitação de

No cinema narrativo dominante, a percepção do som está atrelada ao pacto que existe entre o emissor e o espectador quando este entra numa sala de exibição para "ver-ouvir" uma história / estória contada. A estrutura predominante neste pacto, de aproximadamente cem minutos, é a narrativa. A trilha sonora, então, participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção fílmica é "áudio (verbo) visual" e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais. [2]

No Brasil, desde as primeiras tentativas de sincronização realizadas a partir de 1902, a música, erudita ou popular, instiga práticas, técnicas, modelos e paradigmas estéticos para o som no cinema. Diante disso, a proposta principal desta tese é desenvolver um mapeamento panorâmico e transversal sobre o papel desempenhado pela música popular brasileira cantada, também nomeada como canção, ao longo da história do cinema brasileiro.

Este estudo panorâmico percorre períodos em que a música ganha importância dentro da configuração da linguagem audiovisual investigando convenções e novas experimentações. Assim, objetiva-se mostrar a trajetória do surgimento de diferentes paradigmas do uso da trilha musical no cinema, passando pelas convenções narrativas do modelo clássico dominante ou pelas experiências autorais, revirando ciclos e tendências do cinema brasileiro para escutar as transformações na sonoridade da canção na tessitura da linguagem audiovisual, desde as primeiras tentativas de união entre som e imagem até o cinema digital dos dias de hoje.

---

alguns conceitos e convenções importantes para os estudos de trilha sonora.

[2] No processo de produção dos filmes, a trilha sonora parece resguardar a sua participação mais criativa à etapa de pós-produção (ou, mais precisamente com a inserção de músicas, efeitos produzidos em estúdio, dublagem, narração e etc.) realizada por meio de técnicas de pós-sincronização e de mixagem. Na etapa de gravação das imagens visuais, a trilha sonora resume-se basicamente aos "sons diretos" captados do ambiente da ação.

Sabe-se que a história da música popular brasileira é traçada por muitos compositores talentosos e criativos, intérpretes e instrumentistas que, com seus vários ritmos, gêneros e performances, vêm divulgando a diversidade cultural brasileira através da música e suas múltiplas sonoridades, como o samba (com sua imensa variedade), o baião e outros gêneros nordestinos, os movimentos e tendências como a Bossa Nova, a Tropicália, e, mais recentemente, o Mangue-beat, entre outros.

Além disso, a performance do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira, em todos os seus períodos e fases. A composição de canções no Brasil pode ser destacada a partir da produção do poeta barroco Gregório de Matos Guerra, com sua expressão oral, que, segundo José Ramos Tinhorão, na obra *História Social da Música Popular Brasileira* (1998, p. 47) enfatizava o seu lado cancionista apontando sua predileção pelo "fundo de acompanhamento à viola" e pela "forma de canto falado".

O pesquisador Luiz Tatit descreve as raízes da canção desde meados do século XVIII, na faixa popular dos batuques africanos nas rodas musicais. Deste mesmo período, o autor lembra que inúmeras pequenas peças cômicas eram levadas ao teatro, que incorporava danças e canções populares, difundindo o gênero já conhecido como lundu, e a nova melodia do canto que passava a descrever sentimentos amorosos, muitas vezes convertidos em refrãos.

Assim, o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala e do corpo, desde as declarações lírico-amorosas dos seresteiros ao teatro musicado. No entanto, a canção brasileira, na forma que conhecemos hoje, surgiu com o século XX e com a incontestável evolução da nova tecnologia de registro sonoro. O compositor popular desenvolveu várias habilidades na confecção de canções, desde letras concisas, andamento dinâmico e melodias simples facilmente memorizadas. Segundo Luiz Tatit (2004, p. 75-

76), os cancionistas firmaram-se de vez na década de 30, com força entoativa que revelava a voz do malandro, do romântico ou do folião, todas propagadas pela difusão das ondas radiofônicas. Afinal de contas, não foi à toa que o Estado Novo de Getúlio Vargas, percebendo a força enunciativa da canção popular do final dos anos 30, chegou a encomendar temas "edificantes" para vários compositores.

Existem várias tentativas esparsas de uma definição única para música popular e de uma sistematização do estudo da canção. Com maior freqüência, pode-se encontrar autores que estudaram a música considerada "folclórica", e de maneira mais rara, uma atenção às pequenas peças formadas por melodia e letra. Curiosamente, segundo José Ramos Tinhorão, em seu texto "Definição para música popular", presente no livro *Cultura popular: temas e questões* (2001, p. 165): "como tudo quanto envolve o conceito genérico de povo, a expressão música popular tem-se prestado, nos últimos duzentos anos, às mais desvairadas qualificações".

Apesar disso, o pesquisador Marcos Napolitano (2005, p. 11-12) busca sistematizar uma breve definição para a canção ao resgatar as relações entre História e música popular a partir de sua forma "fonográfica", com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à idéia de música para dançar e se emocionar. Segundo o autor, a música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita, como o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, ou *bel canto;* da música "folclórica", com as danças dramáticas camponesas, narrativas orais, ou cantos de trabalho; e do cancioneiro "interessado" do século XVIII e XIX, com as músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo. Com isso, a música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/ fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall,* e suas variáveis.

Sem nos estender na dicotomia "popular" e "erudito" e suas tensões sociais e culturais que determinaram historicamente o desenvolvimento e a divulgação do "gosto" em torno das formas musicais, o debate em questão nesta tese de doutorado é como o cinema incorpora e se apropria de toda essa bagagem musical em sua composição cinematográfica.

São conhecidas as brigas dos fãs do cinema mudo e a ojeriza dos críticos em relação ao cinema falado no final da década de 1920, diante das primeiras experiências com o Vitaphone, o Fox Movietone e outros sistemas de gravação de som para cinema.[3] Entretanto, a experiência de se trabalhar a música de cena já possuía convenções e despertava interesse com o teatro de revista, que no Brasil representava uma grande quantidade de números musicais. Vários compositores populares fizeram teatro de revista como Sinhô (José Barbosa da Silva), Ari Barroso, Lamartine Babo, Braguinha (ou João de Barro) ou Custódio Mesquita. Com este tipo de espetáculo, que utilizava, principalmente, crítica social através do entrelaçamento de canções e situações cômicas, formou-se a base das convenções do filme musical brasileiro, dos programas humorísticos de rádio de maior sucesso e talvez da música aplicada na programação televisiva.

Nesse sentido, pode-se questionar a incorporação e o diálogo com certos movimentos musicais, compositores e intérpretes na composição audiovisual do cinema brasileiro desde a fase da música utilizada como acompanhamento musical no cinema mudo, seja ela ao vivo ou executada com cilindros e discos, quando o cinema passava a ser incluído ao lado do circo e do teatro de revista como espetáculo nos cafés-cantantes e chopes berrantes entre outras casas de diversão. Seguindo a consolidação das relações da

[3] Ver, por exemplo, a pesquisa de Ismail Xavier (1978) sobre a trajetória crítica do Chaplin Club em defesa do cinema como arte visual, "arte do preto e branco e do silêncio" com *O Fan*, periódico chave na batalha contra o cinema falado, ou até na escolha do nome do cineclube com referência à figura da resistência que foi Charles Chaplin. Sobre o uso do Vitaphone e o pioneirismo dos Estados Unidos nos anos de 1926 e 1927, ver, por exemplo, o texto de Douglas Gomery, "The coming of sound: technological change in the American film industry", In: WEIS e BELTON, 1985, p. 5-25.

música de cinema com a indústria fonográfica e os veículos de comunicação, com a hegemonia do rádio nos anos 30 e da televisão a partir dos anos 60, até as trilhas musicais de filmes atuais, levando em conta a diversidade de estilos, técnicas e poéticas ao longo da história da música, e no caso particular desta pesquisa diante da história da canção popular brasileira.

Pensando nisso, este estudo focaliza a canção, pequena peça formada de melodia e letra, inserida na trilha musical de um filme. A proposta desta pesquisa é construir um panorama sobre a canção que se torna trilha musical, tanto a canção feita para um filme, quanto à canção pré-existente inserida em um filme, situando a sua importância na história do cinema brasileiro. Com base numa perspectiva historiográfica, este panorama pretende mapear a história da produção musical brasileira dentro da história do cinema brasileiro.

Nesse caminho, esta pesquisa investiga como as transformações nos estilos musicais brasileiros interagem com os filmes quando colocados em suas trilhas musicais através da canção popular, levando em conta que a música no cinema pode contribuir na construção narrativa e na configuração do estilo particular de um filme, revitalizando a sua sonoridade e a sua concepção audiovisual. Em vários momentos deste estudo panorâmico foi necessário resgatar as mudanças tecnológicas próprias aos avanços do som no cinema, sem que a questão tecnológica e suas conseqüentes modificações técnicas predominassem como foco de investigação.

A pesquisa, então, se limita ao levantamento do uso da canção popular ao verificar as suas novas ou tradicionais, inventivas ou comerciais, sonoridades e performances presentes na trilha musical de filmes brasileiros, especialmente em longas-

metragens de ficção e em alguns momentos se estende à produção de curtas-metragens e documentários.

É importante lembrar ainda que muitos compositores e cancionistas possuem uma carreira transversal a qualquer cronologia da história da música ou da história do cinema, com suas tendências, ciclos e movimentos. Radamés Gnatalli[4], por exemplo, começou sua trajetória no cinema como "pianeiro" nos cinemas de Porto Alegre e Rio de Janeiro, participando da trilha musical de vários filmes nos anos 30, colaborando em *Argila* (1940), de Humberto Mauro; *Rio, 40 graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos; *A falecida* (1964), de Leon Hirszman, até a década de 80, com a música de *Eles não usam Black-tie*, também de Hirszman. Além de Gnatalli, cancionistas como Caetano Veloso ou Chico Buarque transitam por diferentes décadas, trazendo suas trajetórias musicais para as telas de cinema.

Nesse sentido, a intenção de mapear a importância da canção popular ao longo da história do cinema se depara com a evidente impossibilidade de se dividir uma apresentação do diálogo entre a história do cinema e da música de maneira simplista diante de tendências ou ciclos de produção. Além disso, o projeto inicial de pesquisa ganhou uma mudança significativa durante o seu desenvolvimento e seus resultados são apresentados aqui em cinco capítulos apenas como uma maneira de formatar estruturalmente a redação da tese, na busca por um texto contínuo e claro, mesmo com sua base panorâmica.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado **As primeiras experiências sonoras do cinema brasileiro,** inicia-se o panorama do uso da canção desde os filmes cantantes e

[4] Radamés Gnatalli (1906-1988) foi pianista, maestro, arranjador e compositor. Como arranjador criou um estilo próprio de orquestração e teve papel fundamental na história do rádio brasileiro, em particular no acompanhamento orquestral da Rádio Nacional, com o uso de partituras importadas e a criação de novas molduras para os cantores brasileiros, ao lado de Gaó, que dirigia a orquestra de jazz, de Patané, que dirigia a de tangos, e do maestro Romeu Ghipsman que regia a Grande Orquestra de Concertos (SAROLDI, MOREIRA, 2005).

falantes, com o sucesso da música nas exibições entre 1908 e 1912, diante das primeiras tentativas de sonorização no cinema brasileiro antes mesmo do advento das tecnologias de gravação sonora voltados para o cinema até o advento do cinema sonoro no Brasil.

Em seguida, **Sambas, sucessos do rádio e outros arranjos musicais no cinema dos anos 30 aos 50** apresenta a consagração e expansão nacional do samba no período, levando-se em conta que o Estado implantado no Brasil após 1930 apostou no veio popular do samba, incentivando o carnaval das escolas e a sua divulgação na recém inaugurada radiodifusão. Assim, o samba ganha atenção especial no cinema se espalhando pela produção dos filmes musicais carnavalescos, as chanchadas, e nas aventuras das tentativas de industrialização do cinema brasileiro, realizadas pelas companhias produtoras Cinédia e Atlântida, invadindo até os filmes de Nelson Pereira dos Santos. Além do samba, o capítulo busca mapear outras experiências realizadas para a trilha musical do cinema brasileiro com a produção da Vera Cruz.

O terceiro capítulo, **Tropicálias, engajamento político e outras conversas audiovisuais dos anos 60 e 70,** continua o mapeamento da canção no cinema com a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a Tropicália, focalizando os anos 60 e 70, ao investigar a trilha musical de filmes do cinema moderno brasileiro, com a atenção para o Cinema Novo e o Marginal, entre outras experiências cinematográficas deste período, tanto na esfera independente como na comercial, com a consolidação da Embrafilme. Trata-se talvez do período mais comentado da história do cinema brasileiro, inclusive sobre o som, em particular sobre a importância do som direto, com os equipamentos portáteis de gravação utilizados a partir de 1962, junto às câmeras mais leves, ferramentas que possibilitaram novas práticas de gravação em locações externas. Além da liberdade diante dos estúdios, da dublagem e das novas frentes de captação dos sons da rua e das paisagens sonoras (termo de M. Schafer) do mundo real, a canção também passa a ganhar outras atuações expressivas

e narrativas dentro das novas proposições estéticas pensadas para o cinema. Ainda neste período, a canção popular passa a ser divulgada por um novo veículo de comunicação: a televisão. Vários programas musicais televisivos, dedicados a bossa nova, jovem guarda ou mesmo os ciclos de Festivais de MPB, passaram a lançar os sucessos musicais e seus intérpretes, impulsionando tendências que também invadem a produção cinematográfica.

Já o quarto capítulo, intitulado **A canção no cinema brasileiro dos anos 80**, discorre sobre a expansão dos instrumentos eletrônicos, da música sertaneja e da retomada do rock, entre outros diálogos da canção popular com a indústria fonográfica. Para a canção popular, de um modo geral, este período é marcado pela consolidação da cultura de massa no Brasil, com a expansão da indústria cultural e a inserção do país no processo de mundialização da cultura, que promove o predomínio da canção romântica com traços melodramáticos, definida como brega. Já no cinema, tanto esta predominante canção pop, como as manifestações musicais mais alternativas e independentes, caracteriza e dialoga com diversas narrativas e personagens em filmes que retomam o debate dos gêneros cinematográficos e da necessidade de aceitação de público.

Por fim, o capítulo **A MPB nas trilhas do cinema brasileiro contemporâneo** encerra o mapeamento historiográfico do uso da canção popular no cinema brasileiro com atenção ao chamado "cinema da retomada" até a produção dos anos 2000. Para a música popular, os anos 90 são marcados pelo advento e barateamento de novas tecnologias na área fonográfica, o que ampliou a existência de pequenas gravadoras, novos selos e artistas independentes. Assim, as tendências musicais se articulam e misturam-se em novos sambas, novas leituras do entrelaçamento da cultura popular com elementos do universo pop e a configuração de uma nova geração de artistas da MPB. Estes novos artistas invadem a cena musical brasileira com diferentes resgates de sonoridades e performances, bastante atentos aos novos hábitos de escuta promovidos pela tecnologia digital e pela

inegável circulação da música nas mídias. Rumo ao cinema, esta pluralidade de sonoridades e versões invade os filmes de ficção e a produção de documentários, que na entrada dos anos 2000, ganha franco crescimento, marcado em particular pela eleição de temas e personagens da música popular brasileira.

Cabe frisar que a delimitação tão abrangente do período da pesquisa ocasionou a resolução honesta de abraçar as fontes secundárias deixando uma investigação mais minuciosa de jornais e revistas, bem como as fundamentais análises detalhadas dos filmes propriamente ditos, para uma futura pesquisa de minha autoria, e de quem mais se interessar em dar continuidade ao estudo da canção popular no cinema brasileiro a partir deste mapeamento.

Vale lembrar ainda que nas Referências foi preciso delimitar o levantamento da bibliografia consultada e citada especificamente no corpo do texto, deixando de fora uma série de leituras de diversas outras referências, periódicos e livros sobre música e cinema que extrapolam o estudo apresentado. Para uma melhor organização e acesso para consulta, as Referências são divididas em quatro partes: Bibliografia; Periódicos e catálogos; Pesquisas; e Webgrafia.

Por outro lado, a Filmografia é parte integrante e fundamental desta pesquisa e nela consta a listagem em ordem cronológica de todos os filmes brasileiros vistos, analisados, procurados e citados. Esta ampla filmografia traz a referência dos títulos dos filmes, ano de lançamento, direção e o destaque para os dados da trilha musical: compositor ou diretor musical, informações complementares como principais intérpretes, músicos, números musicais e canções. Foi mantida a grafia encontrada em documentos e créditos dos filmes, sem criar classificação rígida própria para a autoria das composições originais,

seleção de canções e, principalmente, na assinatura da trilha musical, trilha sonora, direção musical ou coordenação musical.

Entretanto, é preciso notar que mesmo sendo bastante extensa, esta Filmografia pretende apenas dar conta de um levantamento panorâmico, sem conseguir investigar com detalhes minuciosos cada dado encontrado ou citar todos os filmes já realizados no Brasil, projeto que pode ser consultado na Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira em São Paulo.[5] Outro dado importante digno de nota é que nos primeiros filmes muitas vezes não foi possível encontrar informações sobre produtores, diretores, distribuidores e exibidores, pois estas funções são exercidas pelas companhias produtoras, devidamente creditadas na Filmografia. Também é preciso levar em conta que existem diversas fontes com informações e datas que se contradizem e se complementam, e que vários filmes estão perdidos ou não puderam ser encontrados no acervo da Cinemateca Brasileira, o que torna indispensável afirmar a necessidade de muitos dados e filmes ganharem novas revisões e análises a partir deste mapeamento apresentado aqui.

[5] A Cinemateca Brasileira é responsável por um Censo Cinematográfico que tem por objetivo levantar quais e quantos filmes foram feitos no Brasil, verificando sua existência ou desaparecimento, que pode ser consultado no endereço eletrônico: www.cinemateca.com.br/censo. Além disso, este site possibilita e democratiza o acesso a materiais, informações e revistas compiladas nos Catálogos do Centro de Documentação e Pesquisa.

A Historiografia em perspectiva

A metodologia desta tese é calcada na historiografia com a busca por um cotejo com as obras que tentaram organizar, ordenar e sistematizar a história do cinema e a história da música popular brasileira. Esta perspectiva historiográfica articula trabalhos, estudos, pesquisas, análises e memórias publicadas.

Assim, a proposta principal de construir um panorama sobre a canção popular que se torna trilha musical, tanto a canção feita para um filme, quanto à canção inserida em um filme, situando a sua importância na história do cinema brasileiro, percorre uma leitura sistemática e crítica das relações entre a história do cinema e a história da música popular no Brasil.

Desde a segunda metade do século XX, a historiografia de forma geral passou por inúmeras transformações, particularmente com a repercussão da chamada Nova História, que atribui relevância à perspectiva popular.[6] Os estudos de história do cinema passaram a questionar sua história tradicional nos anos 80, na Europa e nos Estados Unidos, através da diversa produção intelectual de autores como David Bordwell, Pierre Sorlin e Michele Lagny, entre outros, com pesquisas inseridas num quadro de renovação do discurso da história do cinema, sugerindo novos temas, recortes, abordagens e metodologias, analisados e divulgados recentemente no Brasil pelos pesquisadores de

[6] Ver, por exemplo, a análise das distinções entre a historiografia tradicional e a Nova História de Peter Burke, em *A escrita da história: novas perspectivas*, 1992, p. 05-37. A bibliografia dos estudos historiográficos sobre a Nova História é imensa, variada e apresenta uma multiplicidade de vertentes de análise, já mapeada por Rogério Forastieri da Silva em *História da Historiografia*, 2001.

cinema brasileiro como Jean-Claude Bernardet, Eduardo Morettin e Arthur Autran, entre outros.[7]

No Brasil, segundo Arthur Autran (2007, p. 18-19), os primeiros nomes a se preocuparem com o passado do cinema brasileiro eram quase sempre jornalistas que exerciam a crítica diante de uma atividade cultural pouco reconhecida socialmente, como os críticos Pedro Lima e Vinicius de Moraes[8]. Francisco Silva Nobre é responsável pelo trabalho pioneiro *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), que suscitou artigos de Paulo Emilio Salles Gomes e J. B. Duarte. [9] No livro consta uma série cronológica de personalidades e títulos de filmes com comentários otimistas do autor sobre o cinema feito no Brasil.

Mas foi apenas nos anos 50 que se consolidou a constituição de uma historiografia do cinema brasileiro paralela ao reconhecimento da prática da crítica cinematográfica, com os periódicos especializados, a proliferação dos cineclubes, a atuação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, e a divulgação das primeiras histórias do cinema mundial.[10]

---

[7] O meu interesse em aprofundar um estudo crítico em torno da escrita da história do cinema brasileiro teve impulso fundamental ao cursar a disciplina "Historiografia do cinema brasileiro", ministrada por Eduardo Morettin, na ECA-USP, em 2004. Outras referências fundamentais para a introdução desta minha pesquisa e apresentação de seu percurso historiográfico são o livro de Jean-Claude Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, 1995, e os breves panoramas das fases da historiografia do cinema brasileiro de Arthur Autran, publicado na *Revista ALCEU*, 2007, p. 17-30, e da música popular brasileira de Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, publicado na *Revista Brasileira de História*, 2000, p. 167-189.

[8] Ver, por exemplo, de Pedro Lima, O cinema no Brasil, in: *Selecta,* Rio de Janeiro, 1924; e de Vinicius de Moraes, Crônicas para a história do cinema no Brasil, in: *Clima*, São Paulo, 1944.

[9] NOBRE, Francisco Silva, *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955; GOMES, Paulo Emílio Salles. Pesquisa histórica. In*: Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V.1. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz e Terra, 1982; DUARTE, B.J. Pequena história do cinema brasileiro. *Anhembi.* São Paulo, v. XXII, n. 64, mar., 1965.

[10] Conforme o texto de Arthur Autran, as principais referências são os autores: Maurice Bardèche e Robert Brasillach, René Jeanne e Charles Ford, Georges Sadoul, Lo Duca e Marcel Lapierre, e o espanhol Carlos Fernández Cuenca.

Com isso, os primeiros textos de história do cinema brasileiro não foram produzidos por historiadores, mas sim por pessoas com ligações com a produção e com a crítica cultural, como Adhemar Gonzaga a partir da documentação adquirida ao longo de sua trajetória no cinema, Carlos Ortiz com sua periodização do cinema brasileiro, ou a preocupação com uma pesquisa histórica de Alex Viany, Vicente de Paula Araújo e Paulo Emílio Salles Gomes.[11]

O livro *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, marca o início da historiografia clássica no Brasil, que se desdobra com obras de caráter panorâmico, e também da nova historiografia universitária, tendência em andamento, com as análises e revisões críticas da escrita da história do cinema, em particular com a revisão da trajetória de Viany como crítico e historiador, de Jean-Claude Bernardet (1995) e Arthur Autran (2003; 2007). Neste livro, Alex Viany dedica, por exemplo, um capítulo para a Cinédia, ao narrar a montagem do estúdio, e o pioneirismo de Adhemar Gonzaga, como produtor.

Vicente de Paula Araújo, em *A bela época do cinema brasileiro* (1976), realiza "extensa reportagem cronológica", nas palavras do próprio autor, sobre "os princípios históricos do cinema brasileiro", pesquisando na Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro, de 1898 a 1912, os primeiros projetores e filmagens, além do sucesso dos filmes cantantes. Já em *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (1981), o autor pesquisa os primeiros filmes em São Paulo e a importância do exibidor Francisco Serrador, em *O Comércio de São Paulo*, de 1897 a 1914.

---

[11] Entre as primeiras sistematizações vale destacar: GONZAGA, Adhemar. A história do cinema brasileiro. In: *Jornal do Cinema.* 6 (40): 51-54, ago., 1956; GONZAGA, Adhemar. A história do cinema brasileiro. II capítulo: onde o cinema se firma como a diversão dos brasileiros. In: *Jornal do Cinema*, 6 (40): 47-51, maio, 1957; e, ORTIZ, Carlos. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952. Ver também, de Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Sales Gomes, *70 anos de cinema brasileiro*, 1966; a compilação de críticas de Paulo Emílio em *Critica de cinema no Suplemento Literário*, volumes 1 e 2, 1980, e as pesquisas de Vicente de Paula Araújo: *A bela época do cinema brasileiro* (1976) e *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (1981).

Outro texto de destaque dentro da historiografia clássica foi "Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966" (1966), de Paulo Emílio Salles Gomes. Nele consta uma cronologia para a história do cinema brasileiro caracterizando os seus principais períodos ou "épocas" a partir das crises de produção. Considerado um texto mais refinado em relação às outras tentativas anteriores de periodização, Paulo Emílio deu impulso para a chamada "historiografia universitária" quando se afasta do jornalismo cultural para se dedicar à implantação dos cursos de Cinema na Universidade de Brasília, em 1965, e na Universidade de São Paulo, em 1967. Nessa transição, também são fundamentais os trabalhos de Walter da Silveira, Jean-Claude Bernardet e Lucilla Ribeiro Bernardet. Além da legitimação do Cinema Novo a partir da própria trajetória crítica de Glauber Rocha, como em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963.

Assim, o método científico começa em Paulo Emílio, passa por Maria Rita Galvão com a "história" feita a partir dos depoimentos em *Crônica do cinema paulistano* (1975), obra originada da dissertação de mestrado, defendida em 1969, na USP, e tem continuidade nos anos seguintes com uma produção historiográfica voltada para a pesquisa sobre a crítica cinematográfica, os testemunhos dos realizadores e cinema de ficção, com autores como Ismail Xavier, Carlos Roberto de Souza, José Mário Ortiz Ramos e José Inácio Melo e Souza, entre outros[12].

No campo da música popular, a música folclórica e o samba marcam definitivamente o início de um debate historiográfico. Entre os seus principais autores, pode-se destacar a figura de Mário de Andrade, que segundo Marcos Napolitano e Maria

---

[12] A maioria dos primeiros estudos focaliza o cinema mudo da década de 20, com os chamados "ciclos regionais", ver, por exemplo: BERNARDET, Lucila Ribeiro. *O Cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Biblioteca ECA-USP, 1970; SOUZA, Carlos Roberto de. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou Uma Hollywood Brasileira* (Dissertação de mestrado), São Paulo: ECA/USP, 1979; ou o vanguardismo do Chaplin Club e da revista *O Fan*, em XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Clara Wasserman (2000, p. 168-169), tinha a preocupação da busca pela identidade musical e nacional para o Brasil na configuração dos traços da música popular desde o final do século XVIII, quando já podiam ser notadas "certas formas e constâncias brasileiras no lundu, na modinha, na sincopação". Sem perpetuar culto às origens, Mário de Andrade procurava estabelecer as bases de um material musical que trouxesse em si a fala da brasilidade profunda, negando o exotismo, ufanismo, populismo e pastiches folclóricos como procedimentos de criação a partir do popular.

Ainda, segundo Napolitano e Wasserman, o debate sobre as origens da música urbana, sobretudo aquela produzida e canalizada para o consumo na cidade do Rio de Janeiro, se intensificou nos anos 30, num momento em que o nacional e o popular eram categorias de afirmação cultural e ideológica por excelência. O impulso definitivo para este debate em questão partiu do livro *Na roda do Samba*, do jornalista Francisco Guimarães (Vagalume), publicado em 1933. Obra que tentou estabelecer certos princípios básicos para definir o lugar e os fundamentos estéticos do samba, colocando o "morro" como território "mítico". Com isso, Guimarães denunciava as engrenagens de rotulação e massificação da indústria fonográfica em relação ao samba autêntico, aquele de fala musical coletiva. [13]

[13] Neste percurso de estudo historiográfico sobre música popular foi preciso também examinar as abordagens de Theodor Adorno, teórico que valorizou a música popular como objeto de estudo na cultura de massa com os textos "Sobre o jazz" (1936), "O fetichismo na música e a regressão da audição" (1938), texto considerado uma "resposta" ao famoso "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1935), escrito por Walter Benjamin, e "Sobre a música popular" (1941). As questões levantadas nestes textos serão retomadas, em parte, em seu exame da decadência da cultura em "A dialética do Esclarecimento" (1947), ao sistematizar o conceito de "indústria cultural". Adorno pensava a música popular, particularmente a canção, em toda a sua estrutura e inserção na sociedade investigando sua criação, produção, circulação e recepção. Suas reflexões sobre as conseqüências estéticas e sociológicas da industrialização da arte focavam o choque entre os valores musicais eruditos e a nova realidade da experiência musical-popular com a maturação da forma-canção e dos gêneros dançantes, bases da música popular comercial e urbana, entre os anos 20 e 30. Considerado por muitos como o "pai dos estudos" em música popular, Adorno ironicamente detestava este novo tipo de expressão musical baseado na forma canção voltada para a dança ou para a expressão sentimentalista das massas. Seu interesse era entender como esta música popular se tornava a mais perfeita realização da ideologia do capitalismo monopolista, com a irremediável posse da arte pela indústria sintetizada em seu conceito de "indústria cultural". Nos anos 50 e 60, surgem os estudos pós-adornianos, com a revisão de suas teses que deram origem a uma tentativa de separar dois tipos de ouvintes musicais: o ouvinte de Adorno, alienado e passivo; e o ouvinte ativo, participante e consciente das suas escolhas estéticas e ideológicas. Para entender estas abordagens, foi preciso conhecer a tentativa de David Riesman (1990) em matizar as idéias de Adorno, e o desenvolvimento do

Também em 1933, surge outra visão sobre este debate calcada na afirmação de que o "samba é carioca, embora tenha nascido no morro", com linguagem nacionalista sintetizada na obra de Orestes Barbosa, *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Oposto a Guimarães, Barbosa via o rádio como um veículo importante para a afirmação do gênero, que competia com os tangos e foxes, populares na época.

A partir do final dos anos 40, nomes como Almirante (Henrique Foreis Domingues)[14], com *No tempo de Noel Rosa*, e Lúcio Rangel ganharam destaque na consolidação de um pensamento historiográfico de busca e preservação em torno da música urbana demarcando o seu "folclorismo". Visto que na virada para os anos 50, o samba abre alas para as marchinhas de carnaval e os gêneros estrangeiros, como boleros mexicanos, tangos argentinos e *Big Bands* norte-americanas que invadem as paradas de sucessos dos rádios. Neste tempo de divulgação do jazz, a música popular brasileira ficou alojada num espaço mais restrito de divulgação nos meios de comunicação de massa. [15]

Para Ary Vasconcelos, outro nome ligado ao pensamento folclorista, os anos 30 e 40 se tornaram o emblema da "época de ouro" da música popular brasileira. Em *Panorama da Música Brasileira* (1964), Vasconcelos divide a história da música urbana em quatro fases: a fase primitiva (1889-1927); fase de ouro (1927-1946); fase moderna (1946-1958); e fase contemporânea (1958 em diante).

---

interesse pelas "sub culturas" da "geração jovem" em torno da música pop de autores como Stuart Hall e Paddy Whannel, em 1964.

[14] Almirante era parte da nova geração de artistas convertida à linguagem do samba, pertencente à classe média, sediada no bairro de Vila Isabel. Segundo Sérgio Cabral (2005, p. 35), o produtor de rádio e compositor Haroldo Barbosa costumava comparar esta geração nascente do bairro de Vila Isabel dos fins da década de 1920 e do início dos anos 30 com Ipanema dos anos 60, com sua classe média emergente, composta por cineastas, atores, compositores, artistas plásticos, escritores, jornalistas e boêmios.

[15] Napolitano e Wasserman (2000, p. 174) destacam que a preocupação em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais preservando a memória musical, debate importante na virada dos anos 30 para os 40, impulsionou a criação da *Revista de Música Popular*, em 1954. Revista que catalisou um tipo de pensamento folclorista, sobretudo no meio intelectual carioca, gerando inúmeros debates.

Segundo Napolitano e Wasserman (2000, p. 178), os trabalhos publicados e a vigorosa atuação de Almirante, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos foram fundamentais na historiografia da música popular brasileira, que ganhou novas cores com a verve polemista do crítico José Ramos Tinhorão, no momento em que a Bossa Nova indicava a transformação da "moderna MPB" e as canções não eram mais voltadas para o rádio (tal como nos anos 30), mas sim para a TV. Tinhorão, desde seus livros iniciais, defende a tese da expropriação da música popular pela classe média, cuja conseqüência inevitável foi a perda das referências de origem, marcada pelo surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 30, e a Bossa Nova, no final dos anos 50. Seguindo o seu eixo de argumentação, a partir dos anos 70, os livros de Tinhorão incorporam uma periodização com aporte documental extenso.[16]

Outros autores seguidores do tema da expropriação cultural foram Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo*, publicado nos anos 60; a socióloga Ana Maria Rodrigues que investiga o universo específico das Escolas de Samba e dos desfiles de carnaval em *Samba negro, espoliação branca*, e com o refinamento do debate da "pureza" das identidades negras presente no trabalho de Roberto Moura.[17]

A produção acadêmica que se inicia nos anos 70, se consolida na década de 80 com várias revisões historiográficas sobre esta discussão das origens da música popular brasileira. Napolitano e Wasserman (2000, p. 182) explicam que os autores ligados à imprensa, sobretudo à imprensa carioca, produziram várias obras, nas quais o problema central era determinar o lugar da origem e as formas evolutivas da música a partir do debate sobre identidade sócio-musical brasileira. No entanto, as revisões historiográficas recentes

---

[16] Ver, por exemplo, TINHORÃO, J.R. *Samba: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966; *Pequena história da música popular.* São Paulo, Ática, 1978*; Música popular: do gramofone ao rádio e TV*, 1981.

[17] SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998. RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984. MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

têm procurado criticar a própria categoria "origem", como eixo de um projeto historiográfico para a música popular brasileira. Com isso, a produção ensaística ligada ao meio acadêmico passa a enfatizar novos padrões e identidades que os gêneros musicais urbanos tomaram, na medida em que foram configurando-se como músicas para consumo, voltadas para o mercado urbano.

Nesse viés, os autores que ganham destaque são: José Miguel Wisnik, Jorge Caldeira e Hermano Vianna. Wisnik, em "Getúlio da Paixão Cearense", capítulo do livro *O nacional e o popular na cultura brasileira – Música* (1982), traça um painel das transformações da música urbana brasileira com uma reflexão sociológica e estética sobre o samba e o Estado Novo. Jorge Caldeira realiza uma análise da consagração do samba e de seus novos hábitos de composição, produção, circulação e escuta musical em sua dissertação de mestrado intitulada "A voz: samba como padrão de música popular brasileira 1917- 1939" (1983). E, já em meados dos anos 90, pode-se destacar a publicação da pesquisa de Hermano Vianna, *O mistério do samba*, que discute como o samba não nasceu "autêntico", mas foi "autenticado" ao longo dos anos 20 e 30, num processo de "invenção de uma tradição" e "da raiz dos males do Brasil à definidora do caráter nacional".[18]

Na perspectiva de examinar a historiografia da canção popular brasileira vale ainda estudar algumas análises específicas inspiradas nas transformações da Bossa Nova e no impacto do movimento da Tropicália, depois da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da TV Record de 1967. Bases estéticas que irão gerar inúmeras investigações na crítica musical e se perpetuar na cena musical até os dias de hoje, sobrevivendo às modas da música pop, à explosão do rock nacional nos anos 80, ou aos tímidos movimentos dos anos 90, como o mangue-beat.

[18] A partir dos anos 80 aumenta o interesse sobre música brasileira como tema de várias teses e dissertações. Ver, por exemplo, o levantamento desta produção, em sua maioria ainda não publicada, no site do Projeto "Alta Fidelidade", do Grupo de Pesquisa em MPB de Curitiba, em http://www.geocities.com/altafidelidade.

Alguns estudos se debruçam na canção partindo das análises sobre a letra e a forma musical, como no livro *Balanço da bossa e outras bossas* (1974), organizado por Augusto de Campos, ou do canto como uma dimensão potencializada da fala segundo os autores José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, que analisam a canção popular a partir da língua falada ou da "voz que canta, pela maneira de dizer".[19]

A contribuição de Tatit para o estudo da canção é extremamente significativa e se situa essencialmente nos campos da Lingüística e da Semiótica, servindo-se dos conceitos destas áreas para sua análise. Segundo Tatit, o canto já existe na fala sob a forma do "gesto" ou da "entoação", e a canção popular busca a melodia seguindo a "dicção" de cada cancionista. Em um ensaio recente, Tatit comenta a importância e a resistência da canção nos novos tempos digitais:

> Não nos preocupemos com a canção. Ela tem a idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós. Impregnada nas línguas modernas, do Ocidente e do Oriente, a canção é mais antiga que o latim, o grego e o sânscrito. Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto. Diante disso, adaptar-se à era digital é apenas um detalhe. Uma canção renasce toda vez que se cria uma nova relação entre melodia e letra. É semelhante ao que fazemos em nossa fala cotidiana, mas com uma diferença essencial: esta pode ser descartada depois do uso, aquela não. O casamento entre melodia e letra é para sempre. Por esse motivo, existem meios de fixação melódica, muito empregados pelos

[19] Ver, por exemplo, os livros de Luiz Tatit: *O cancionista. Composição de canções no Brasil*, 1996; *O século da canção*, 2004; ou ainda, *Todos entoam*, 2008. E de José Miguel Wisnik, ver, por exemplo, os seus ensaios compilados no livro *Sem receita*, 2004.

> compositores, que convertem impulsos entoativos em forma musical adequada para a condução da letra (TATIT, 2007, p. 230).

Outras pesquisas mais recentes também focalizam a canção, como o trabalho historiográfico da música popular e suas relações com a História, de Marcos Napolitano e a análise das transformações da música nas mídias, de Heloísa Duarte Valente.[20]

Por sua vez, o diálogo entre estas historiografias, da música popular e do cinema brasileiro, ainda não foi tema de investigação mais cuidadosa, estratégia desbravada de maneira panorâmica nesta tese de doutorado. Sabe-se que a música e o som no cinema brasileiro ainda são pouco estudados e continuam raras as pesquisas sérias e as obras – livros, teses ou mesmo artigos e ensaios – que tratam da música no cinema brasileiro, e ainda mais da canção popular, quase sempre rotulada apenas como estratégia simplista para se vender discos e movimentar a cultura das mídias.

Entre as publicações brasileiras, destacam-se os pioneiros trabalhos "Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro", de Alex Viany (1977), publicado na revista *Cultura*, ou "O som no cinema brasileiro" (1981), organizado por Jean-Claude Bernardet, na revista *Filme e Cultura*, com uma série de depoimentos e entrevistas com Luís de Barros e Humberto Mauro, Watson Macedo, Arthur Omar, Vladimir Carvalho e Geraldo Carneiro, ou Leon Hirszman. Além de compositores como John Neschling, Remo Usai, Caetano Veloso e Paulo Moura, e de técnicos como Vitor Rapozeiro e Juarez Dagoberto.

[20] Ver, por exemplo, os livros de Marcos Napolitano, *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*, 1959-1989, 2001; *Música & História* (2005); *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*, 2007. E de Heloísa Duarte Valente, ver, por exemplo, *Os cantos da Voz entre o ruído e o silêncio*, São Paulo: Annablume, 1999; *As vozes da canção na mídia*, São Paulo: Via Lettera, 2003; *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*, São Paulo: Via Lettera, 2007.

Entre os livros de destaque, é impossível não lembrar *Música popular: teatro e cinema* (1972), de José Ramos Tinhorão, obra pioneira na abordagem das relações entre a música popular e seus veículos de divulgação: o teatro de revista e o cinema, ao lado do disco, do rádio e da Tv. Estudo que investiga o aproveitamento, pela classe média e pelos empresários (entre eles: revistógrafos, maestros, cineastas, produtores), de rica matéria-prima da cultura popular ao lado do fortalecimento da indústria estrangeira e da aceitação do público. Tinhorão realiza o resgate da história do teatro de revista como o primeiro grande lançador de composições da música popular brasileira, ao lado de músicas de operetas, dado que o gênero figurava-se como resultado do casamento da *vaudeville* com a opereta, na segunda metade do século XIX. A aceitação da marchinha, ritmo popular composto para o carnaval, impulsionou o trabalho de compositores como Costa Júnior e Chiquinha Gonzaga para o teatro de revista com estrutura tipicamente brasileira e também lançou nomes como Araci Cortes, Silvio Caldas e Carmen Miranda. Muitos sucessos de músicas eram aproveitados para atrair público ao teatro e depois para o cinema, com a estreita ligação entre o nascimento da indústria do disco, da festa do carnaval, do rádio e, mais tarde, da televisão.

Outro livro pioneiro é *Filmusical brasileiro e Chanchada* (1975), de Rudolf Pipper, que traz um texto breve e panorâmico que cita vários filmes importantes na tentativa de uma definição do que é chanchada, calcada na análise de posters, fotos e ilustrações de filmes. Na análise deste mesmo período, época de explosão do gênero musical no Brasil e no mundo, pode-se destacar o pequeno livro *A chanchada no cinema brasileiro* (1983) de Afrânio Catani e José Inácio de Melo e Souza; *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio à JK* (1989), de Sérgio Augusto, ensaio que se inicia nos anos 10, percorrendo os desdobramentos do advento do cinema sonoro no Brasil para analisar a paródia e a carnavalização (concepção bakhtiniana) dos filmes musicais, em particular da Atlântida, com a extensa filmografia de chanchadas e comédias musicais; e o

mais recente, *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade* (2003), dissertação de mestrado publicada de Suzana Cristina de Souza Ferreira, que analisa em especial a produção da Cinédia em seu contexto histórico estado-novista.

Além destes, vale antecipar as citações das pesquisas ainda inéditas de Cíntia Campolina de Onofre, "O zoom nas trilhas da Vera Cruz" (2005), e de Zuleika de Paula Bueno, "Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira da década de 1980" (2005), que abordam as trilhas musicais da produção da Vera Cruz e de alguns filmes dos anos 80, respectivamente. Além da tese de Irineu Guerrini Júnior: "A música no cinema brasileiro dos anos sessenta: inovação e diálogo" (2002), que investiga o jazz, o rock e a bossa nova na década em questão, período já analisado em detalhe por Ismail Xavier, também atento às relações entre música e imagem na configuração de estilos e tendências cinematográficas em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993). E ainda, a pesquisa de Fernando Morais da Costa em *O som no cinema brasileiro* (2008), que investiga as convenções dos usos dos sons em quatro períodos da história do cinema brasileiro ao descrever as primeiras tentativas de sonorização a partir de 1902, comentar o advento sonoro entre o fim dos anos 20 e início dos anos 30, mostrar a mudança de paradigma com o som direto de 1962, e questionar o som no cinema brasileiro contemporâneo, com atenção especial para o uso dos ruídos e do silêncio em alguns filmes particulares, a consulta de arquivos e documentações na cidade do Rio de Janeiro e a confecção de um glossário dos aparelhos de gravação e reprodução sonora.

Diferente das obras e pesquisas expostas anteriormente, esta tese se detém de maneira inédita sobre o estudo da importância da canção popular ao longo da história do cinema brasileiro, investigando as convenções e experimentações de suas práticas e contextos. Seu objetivo é observar a importância narrativa, poética ou expressiva da canção

popular inserida na trilha musical de um filme. Entretanto, a leitura de uma obra específica é considerada apenas em seu caráter de exemplificação, ou índice de sua presença num contexto mais amplo. Dessa maneira, a abordagem deste estudo não se caracteriza como analítica. Trata-se de uma contribuição interdisciplinar, de cunho panorâmico que se detém no mapeamento cronológico das configurações da trilha musical no cinema a partir da canção popular.

Vale destacar ainda que esta pesquisa busca retomar questões importantes que circulam no debate sobre a música no cinema brasileiro, presentes na produção e na crítica, ao longo da sua história, como procedimento que implica escolhas de filmes e autores, obrigando deixar de fora um número considerável de referências e obras importantes. Entre os critérios para estas escolhas pode-se apontar uma seleção de obras que indicam tendências, recorrências, convenções representativas e novos traços estéticos de produção. Embora haja exceções, a pesquisa privilegia o cinema narrativo de longa-metragem, em função de sua circulação e maior presença no debate público.

AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS SONORAS DO CINEMA BRASILEIRO

A música popular no cinema mudo brasileiro

O cinema brasileiro sempre foi acompanhado com música popular. Desde o cinema mudo, os filmes possuíam acompanhamento musical dentro e fora das salas de exibição. Além de atrair o público para as salas, a criação dos filmes de enredo, cômicos ou dramáticos, tornou a música um elemento constituinte do cinema. Nesse sentido, o que passamos a chamar de trilha musical com o advento do cinema sonoro sincronizado (com a gravação da trilha sonora articulada às imagens), era realizado ao vivo, muitas vezes improvisado, por pianistas ou pequenas orquestras atentos, ou não, aos acontecimentos das imagens da tela. Muitos músicos e compositores populares brasileiros, desde Ernesto Nazaré, passando por Pixinguinha, até Ari Barroso tocaram nas salas escuras de projeção ou sobre os pequenos tablados das salas de espera dos cinemas.

Segundo o musicólogo e historiador José Ramos Tinhorão, em *Música Popular: teatro e cinema* (1972), a música não era usada apenas para atrair público para as salas de exibição, após o advento dos filmes de enredo, a comicidade, o dramatismo ou o clima romântico de certas cenas tornava a música indispensável, já anunciando de maneira artesanal o que se transformaria no conceito de trilha sonora, com a articulação entre sons e imagens. Assim, velhos músicos de choro formaram orquestras e conjuntos de salas de

espera e de projeção, numa terceira fase de profissionalização de instrumentistas iniciada com o aparecimento do teatro de revista e da indústria do disco. Ainda, segundo as palavras do autor:

> A formação desses pequenos conjuntos para divertimento do público na sala de espera, nos intervalos das sessões, e para proporcionar fundo musical aos filmes mudos, obrigou a ampliação tão grande de quadros, que a própria barreira entre músicos eruditos e populares desapareceu, permitindo ouvir num cinema o flautista José do Cavaquinho (que nos choros fazia jus ao sobrenome tocando cavaquinho com cordas de tripa), e no outro o futuro maestro Villa-Lobos manejando um violoncelo (TINHORÃO, 1972, p. 229).

Aliás, logo nas primeiras exibições de cinema no Brasil, pode-se notar a presença de descrições de imagens, situações e enredos que sugerem a possibilidade de um acompanhamento musical de música popular brasileira, desde *Dança de um baiano*, de 1899, e *Maxixe de outro mundo,* de 1900, filmes que inauguram a Filmografia desta pesquisa e também são citados por Fernando Morais da Costa (2008). Vários pequenos filmes, não ficcionais, registram danças, bailes e festas, com batucadas e capoeiras, terreiros de samba e desfiles de carnaval, antes mesmo da prática dos filmes cantantes, nos quais cantores se posicionavam atrás da telas para acompanhar sonoramente as imagens visuais, e os filmes falantes com sua tentativa de sincronização mecânica entre projetor e fonógrafo, que privilegiavam árias e operetas, com maior atenção para a música européia, com exceção da produção recorrente de *A canção do Aventureiro*, da ópera "O guarani", de Carlos Gomes.[21]

[21] O sonho de sincronizar som e imagem nasceu com o advento do próprio cinema. Fato sempre citado a partir das remotas experiências de Thomas Edison e William Dickson, com os modelos de sincronização limitados

A maioria dos filmes brasileiros das primeiras décadas eram documentários de curta-metragem e cine-jornais, e mesmo não podendo mais ver suas imagens, pode-se resgatar seus assuntos, temas e abordagens a partir de vários documentos, críticas e divulgações em revistas e jornais da época, além do importante projeto desenvolvido pela Cinemateca Brasileira de levantamento da Filmografia Geral do Cinema Brasileiro, dos seus primórdios aos dias atuais. Acervos e pesquisas que nos revelam a incidência de filmes sobre carnaval, concursos de beleza, jogos de futebol, viagens e inaugurações oficiais, desfiles militares, além de filmes sobre as belezas e riquezas naturais de várias regiões do país.

pela gravação mecânica. Porém, os avanços surgiram seguindo esta breve cronologia, gentilmente cedida por Ney Carrasco, sobre o som em disco e o som ótico. Primeiro, vale percorrer o som em disco desde 1877, quando Thomas Edison patenteia o fonógrafo, e produz um protótipo que tocava "Mary tinha uma pequena ovelha" ("Mary had a little lamb", canção infantil). Em 1888, Edward Muybridge consulta Edison sobre a possibilidade de associar seu *zoopraxiscópio* ao fonógrafo. Em 1894, Edison produz o Kinetoscópio. Em 1895, Edison adapta seu fonógrafo ao kinetoscópio, produzindo cerca de 50 máquinas que ele chamou de kinetofone. Até 1910, Leon Gaumont e Oskar Messter criam sistemas de projeção de filmes sonoros na França e Alemanha, respectivamente. Em 1913, Edison cria seu primeiro sistema de projeção de filmes sonoros para salas de exibição, também chamado kinetofone. Nos anos 20, surge a gravação elétrica do som. Em 1926, há a apresentação do sistema Vitafone, com o filme *Don Juan.* Em 1927, o filme *O Cantor de Jazz* (The Jazz Singer) estréia em 6 de outubro. Depois sobre o som ótico, em 1878, E. W. Blake, cria "A Method of recording articulate sounds by means of photography". Em 1880, Alexander Grahan Bell patenteia a célula de selênio para a detecção de sinais sonoros transmitidos por luz. Em 1886, já existem patentes para o registro de som por meio da fotografia nos sistemas área variável e densidade variável. Em 1888, Eugene Lauste, trabalhando para Thomas Edison, inicia suas pesquisas sobre o registro fotográfico do som. Na virada do Século, Joseph Tycociner faz experiências com gravação de densidade variável, e enfrenta problemas com a amplificação do som. Em 1901, Ernst Ruhmer inventa o fotografofone, uma câmera sonora. Em 1907, Lauste, agora em Londres, registra pela primeira vez a idéia de um sistema no qual imagem e som sejam registrados na mesma película. Em 1910, Lauste obtém sucesso no registro de som e imagem na mesma película. Entre 1910/14, Lauste produz uma série de filmes sonoros, mas ainda encontra problemas com a amplificação. Em 1911, Theodore Case inicia suas experimentações com gravação sonora em Yale, onde era estudante.Em 1913, Jakob Kunz cria a célula fotoelétrica. Em 1918, Lee de Forest inicia sua pesquisa sobre registro fotográfico de sons. Em 1919, De Forest registra as primeiras patentes. Em 1920, Joseph Tycociner retoma seu trabalho sobre registro fotográfico do som, usando a célula fotoelétrica e os recém criados amplificadores valvulados. Em 1920, De Forest e Case passam a trabalhar juntos. Em 1922, Joseph Tycociner realiza a primeira demonstração de seu phonoactinion, apresentando um filme sonoro para um público restrito. Em 1922, Case desenvolve a aeo-light, uma lâmpada a base de hélio de grande intensidade, adequada para a gravação sonora. Em 1923, Earl Sponsable desenvolve uma câmera sonora para os laboratórios de Case. Em 1923, De Forest, usando recursos técnicos desenvolvidos por Case, realiza uma exibição pública de seus phonofilms, em New York. Em 1924, várias equipes itinerantes apresentam os phonofilms pelos E.U.A. Em 1925, De Forest declara que os filmes sonoros nunca substituirão os mudos, seguido por Edison em 1926. Em 1926, Case se associa a William Fox, fundando a Fox-Case Co. e criando o sistema movietone. Em 1927, estréia pública do movietone. As produções desse período restringiam-se ao universo do jornalismo cinematográfico. Em 1928, a Fox Co. funda a Fox Movietone City, um complexo para produção de filmes sonoros que depois se tornaria a Twentyth-Cenury Fox. Em 1928, a RCA inicia a exploração do photophone, sistema de som por área variável, entrando na exploração do mercado cinematográfico, e posteriormente se tornaria a RKO.

Vale enfatizar a enorme variedade de títulos de filmes ainda mudos que documentaram o carnaval, no Rio de Janeiro e São Paulo, bem como em várias outras cidades e estados brasileiros, com suas festas, danças e fantasias, citados na filmografia desta pesquisa. Filmes que mesmo sem o som das ruas, dos bailes e da folia que girava em torno do carnaval, revelam o interesse dos pioneiros do cinema brasileiro de captar ou registrar a riqueza desta manifestação cultural. Prova desta curiosidade relevante é o documentário *Carnaval na Avenida Central*, de 1906.

Mais adiante, este interesse pelo carnaval invade os filmes precursores das comédias musicais, com o lançamento ou a divulgação das canções de cada ano, como em *A fita do Carnaval* (1909) ou *Os três dias do carnaval paulista* (1915) e *O carnaval cantado* (1918), sendo este último um cantante que misturava as tradicionais cenas de bailes e grupos carnavalescos com músicas de grande orquestra e algumas canções populares. A respeito desta tendência, José Ramos Tinhorão afirma:

> O certo é que, a partir desse ano de 1909 até 1912 esporadicamente (como no caso de *Pierrô e Colombina*, filmado em 1916 com Eduardo das Neves, em cinco partes, para aproveitar o sucesso carnavalesco da valsa do mesmo título), o cinema pioneiro ia aproveitar-se sempre do prestígio das músicas e das figuras dos artistas populares para a conquista do público. (...) O mercado brasileiro, por essa época, ainda não tinha sido invadido definitivamente pelo cinema americano... (TINHORÃO, 1972, p. 246).

Por outro lado, um dado importante é a invasão do carnaval pelo samba apenas em torno de 1917, o que será abordado mais adiante. Musicalmente, os bailes de carnaval

do período em questão são realizados com tangos, valsas e operetas, como afirma Jairo Severiano:

> O sucesso do "Pelo telefone" no carnaval de 1917 mostrou que os festejos carnavalescos exigiam um tipo de música especial e que essa música poderia ser o samba. O surpreendente é que ninguém percebeu isto antes. Até então, musicalmente, não havia diferença entre um baile de carnaval e outro qualquer. O repertório era o mesmo – polcas, tanguinhos, valsas e até trechos de operetas.

Alberto Cavalcanti, em *Filme e realidade,* afirma que o "filme realmente silencioso nunca existiu", pelo contrário, a "história do som no cinema começa com a invenção deste último. Em nenhum período de sua evolução foi costume mostrar filmes ao público sem um acompanhamento sonoro qualquer (...)" (CAVALCANTI, 1976, p. 135).[22] Dado sempre citado a partir da consagrada primeira exibição pública de filmes, realizada pelos irmãos Lumiére, em 1895, que contou com o acompanhamento musical de um pianista ou as experiências anteriores de Edward Muybridge; do próprio Edison, que em 1893 patenteia o seu famoso *Kinetoscópio* (máquina que permitia a exibição de filmes sonoros curtíssimos para um único espectador) ou de Leon Gaumont, que produziu na França, antes de 1900, uma série de pequenos filmes sonoros com atores famosos, como Sara Bernhardt. Experiências pioneiras de sincronização mecânica do som às imagens com dispositivos que coordenavam em simultaneidade a rotação da película e a do cilindro do fonógrafo, já comentadas por Prendergast (1977), Carrasco (1993) e Altman (1996).

[22] Esta idéia de que o cinema nunca foi silencioso é retomada de maneira recorrente pelos estudiosos de som no cinema e, recentemente, foi calcada como relativa, como apontaram Richard Abel e Rick Altman na introdução do livro *The Sounds of Early Cinema*, 2001.

No Brasil, Alice Gonzaga (1996) relata o fato de ter sido encontrado um piano entre os pertences leiloados pelo ambulante Enrique Moya, em março de 1897. Também Hernani Heffner (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 519) traz a informação de que, na sala de exibições de Paschoal Segreto, havia um piano desde 1887. Fatos isolados ou não, estes dados podem trazer o indício de uma certa preocupação com o acompanhamento musical para as projeções no cinema ambulante e nas primeiras salas de exibição, cujo surgimento já chegava associado a uma maneira de atenuar "os dissabores mecânicos do espetáculo" com o barulho dos equipamentos de projeção.[23]

O crítico e historiador de cinema Jean-Claude Bernardet em seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* afirma que, já em 1902, houve projeções sonoras no Brasil, pelo menos de filmes estrangeiros:

> Já em 1902 (há casos anteriores?) o salão-Paris em São Paulo anunciava o "Cine-Phone" com a fita *Trabalhando*. Não foi um acontecimento isolado. Ao acaso, cito "O Cinematographo Falante e Cinematographo Aperfeiçoado" que a empresa E. Hervet anunciava com algum estardalhaço em 1905, enquanto no ano seguinte a Empresa Candboung anunciará o "Maravilhoso Cinematographo Falante" (BERNARDET, 1995, p. 92).

[23] Existem muitas hipóteses sobre a consolidação do uso da música para os primeiros exibidores, desde as mais conhecidas, que se tornaram clichês, de Kurt London, em *Film Music*, New York: Arno Press, 1970, e de Hanns Eisler e Theodor Adorno, *El cine y la musica*, Madrid: Fundamentos, 1976. London com a aposta da música utilizada para abafar o ruído desagradável dos projetores, ou já para Eisler e Adorno, a música teria servido como uma espécie de "antítodo" para o mal estar da sala escura de projeção de imagens virtuais ou fantasmagóricas. Também Claudia Gorbman (1987) discute a adoção da música no cinema a partir da classificação de argumentos históricos, pragmáticos, estéticos, psicológicos e antropológicos. Para entender um pouco mais sobre a incorporação da música no cinema, ver, por exemplo, o capítulo "A infância muda", da dissertação de mestrado de Claudiney Carrasco (1993), p. 15-33.

O termo cinematógrafo falante é encontrado em vários documentos relacionados a várias patentes que experimentavam a exibição sincronizada mecanicamente do projetor e um gramofone. A notícia da existência de projeção sonora já em 1902 aparece, por exemplo, no jornal *O Comércio de São Paulo* (18/09/1902, p.2), citado por Vicente de Paula Araújo em seu livro *Salões, circos e cinemas de São Paulo:*

> Apreciamos ali (na Paulicéia Phantastica) um excelente *photophone* que nos deu a ilusão completa de audição ao vivo de uma ópera lírica, com o jogo mímico dos seus personagens e principais figurantes. É um aparelho aperfeiçoadíssimo, digno de ser apreciado pelo público desta capital (ARAÚJO, 1981, p. 73).

Segundo o historiador José Inácio Melo e Souza, em *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, Cesare Watry foi o introdutor da novidade em São Paulo, exibindo um "cinematógrafo falante", também chamado de "cinophon-falante", no Teatro Sant'Ana, com *Carmen*, de Bizet, repetida no Rio de Janeiro no mês seguinte sem muito sucesso e sem o registro do tipo de equipamento utilizado. Ainda segundo o autor, pode ter sido um *Phono-Cinéma-Theatre*, que Clément Maurice tinha exibido na Exposição Universal de 1900, ou uma contrafação do *chronophone* Gaumont, invento patenteado por Auguste Baron, em 1901 (SOUZA, 2004, p. 253-254).

Também Jean-Claude Bernardet transcreveu uma crônica do poeta Olavo Bilac originalmente publicada na revista carioca *Kosmos* (1904, número 1), que teve uma primeira impressão positiva da novidade, mas que depois, em outros artigos da mesma revista, muda o tom entusiasta:

> Justamente, agora, nos últimos dias de 1903, dois físicos franceses, Gaumont e Decaux, acabaram de achar uma engenhosa combinação de fonógrafo e do cinematógrafo – o chronófono – que talvez ainda venha a revolucionar a indústria da imprensa diária e periódica. Diante do aparelho, uma pessoa pronuncia um discurso e, daí a pouco, não somente repete todas as suas frases, como reproduz, sobre a tela branca, sua face, a mobilidade de seus olhos e dos seus lábios (BERNARDET, 1995, p. 74).

Nos anos de 1904 e 1905, segundo José Inácio de Melo e Souza, são os espetáculos ambulantes que popularizam o registro mecânico da imagem em película separado do som, sincronizado por discos, os chamados "filmes falantes". Na busca de novidades, os filmes eram acompanhados de fotofones, fono-cinematógrafos, cinefones, conefon-falantes, fotografone e outras contrafações ou variações do fonógrafo de Edison (SOUZA, 2001, p. 7).

Nas sessões comandadas pelo ambulante Édouar Hervet, era utilizada a orquestra do Teatro Lírico para a abertura de cada parte da série de filmes apresentados, sem indícios de acompanhamento musical durante a exibição. Em cada uma das sessões, o ambulante adicionou um ou mais filmes falantes: *Bonsoir madame lune; Selon la saison; Conversação telefônica por M. Gallipaux;* e *La femme est jouet*. Por volta de 1907, o *chronophone* Gaumont com as *phonoscènes* (peças musicais sincronizando imagem e som) teria uma expansão pronunciada (SOUZA, 2004, p. 254-255).

Além destas primeiras experiências sonoras do cinema no Brasil na primeira década do século, chegou-se a produzir alguns filmes que apresentavam músicos populares como personagens cantantes que dublavam o som da própria voz no momento da exibição.

Estes filmes se aproveitavam do sucesso de figuras já populares do circo, de espetáculos de rua e do teatro de revista. Pode-se lembrar, como exemplo, que uma das primeiras peças de teatro musicado encenada no Brasil foi *As surpresas do Sr. José da Piedade*, em 1859, inaugurando o teatro de revista no Brasil (VENEZIANO, 1991).[24]

As revistas tinham por intenção retratar os acontecimentos políticos, culturais e sociais contemporâneos através da comédia, muitas vezes de forma irônica e especialmente com a paródia, ao ridicularizar atos, costumes e práticas da elite culta e dos governantes. A paródia no teatro de revista, com seu jogo intertextual maquinado com escárnio e mal dizer, criou caricaturas e convenções que foram parar no rádio e no cinema, em particular nas chanchadas, com inevitável prolongamento na televisão até os dias atuais.

No teatro de revista, as músicas não necessitavam ser especialmente compostas para cada espetáculo, alternando melodias novas com êxitos populares. Seus argumentos eram escritos por nomes como Freire Júnior e Arthur de Azevedo. Já a música ficava a cargo de nomes como Chiquinha Gonzaga, que fez muito sucesso com a revista *Forrobodó*, em que lançou "Corta Jaca", e de Sinhô, com a composição "Pé de anjo", também título da revista que lançou a grande vedete Margarida Max. Em seu período de glória, as peças de teatro de revista ganharam montagens luxuosas incrementando a produção cultural no Rio de Janeiro e levando para os palcos imagens e temas cariocas, com destaque para a figura do malandro, sensual e dono de uma dicção particular.

Segundo Neyde Veneziano (2006), em São Paulo surgiu um teatro de revista povoado por personagens típicos da cidade, envoltos em sátira, música e comédia. Uma das

[24] É curioso lembrar que o cinema surgiu como uma inovação em experimentos científicos, transformado em produto atento à realidade pelos irmãos Lumière, e voltado para a ficção pelas iniciativas de George Méliès, ator de teatro popular de variedades, fortemente influenciado pelo mágico Robert Houdine. Além disso, o teatro musical não se resume ao teatro de revista, com variados gêneros como o vaudeville, o music-hall, o cabaret (ou café-concerto), a opereta (musical mais lírico), a burleta (comédia musical com andamento mais rápido e falas entremeadas por cançonetas).

primeiras revistas paulistas foi *O boato*, de Arlindo Leal, com músicas de Manoel Passos, de 1898. Sebastião Arruda e Genésio Arruda se especializaram na interpretação do caipira, sendo este último considerado o precursor de Mazzaropi no cinema, devido às suas aventuras em vários filmes. Entretanto, seja no Rio de Janeiro ou em São Paulo, o teatro de revista criou convenções que depois passaram para outros gêneros teatrais, como a própria idéia de "desapropriação", em que o ato de roubar cenas inteiras de outros textos era uma constante, agrupadas por músicas e esquetes, com a alteração apenas do título do espetáculo.

A prática da "desapropriação" era também recorrente no cinema, como se pode constatar na Filmografia da Cinemateca Brasileira, na descrição do conteúdo de alguns filmes com diferentes títulos e datas de exibição, mas que parecem se tratar da mesma produção. E também na música, dado que, segundo Humberto Franceschi (2002, p. 98), várias composições de sucesso do início do século XX possuíam melodias extraídas de trechos conhecidos de óperas e operetas. Essa prática não era conhecida como plágio, tal como se considera hoje, pois o que importava de fato era o assunto ou os versos que se apoiavam na melodia. Entretanto, a consciência dos direitos autorais dos artistas ganhou alguns contornos já nos primeiros anos do século XX, quando, por exemplo, Eduardo das Neves exigiu da Casa Edison, em 1902, os seus direitos (TINHORÃO, 1981). Foi um fato isolado que não ganhou repercussão, visto que são bastante conhecidos os desenvolvimentos da apropriação de autoria alheia a partir dos sambas coletivos, entre outras histórias de roubos de sambas.

Por volta de 1907, segundo o crítico e historiador de cinema Alex Viany, em *Introdução ao cinema brasileiro*, o jovem Francisco Serrador produz uma série ambiciosa de "filmes falantes", interpretada por Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Os artistas, segundo o autor, eram filmados cantando trechos musicais conhecidos e, depois, tinham de

se esconder atrás da tela, repetindo a cantoria e dando a impressão de que suas vozes partiam da imagem projetada (VIANY, 1959, p. 28).

Em 1908, segundo Vicente de Paula Araújo, Ruben Guimarães, proprietário do Íris-Theatre, dá destaque ao canto nos filmes falantes com *A canção do Aventureiro*, ao contratar o barítono paulista Luís de Freitas para ficar atrás do pano e cantar a ária de *O Guarani* a caráter (ARAÚJO, 1981, p. 159-160). Também José Inácio Melo e Souza aponta vários cinemas que utilizavam música ao vivo, com o predomínio do uso do piano, no interior do cinema, e gramofone, nas salas de espera. Dois merecem citação: o Cinema Ouvidor, que possuía um piano elétrico, inovação copiada por outras salas e, o Cinema Odeon, que em 1909, adquiriu um *oxytophone* da marca Victor Taking Machine, usado na abertura de cada sessão para tocar árias do "Rigoleto" e trechos de ópera com a interpretação de Caruso, com repertório semelhante ao das phonoscènes e dos cantantes brasileiros: "Che gélida manina", "furtiva lágrima", "Elixir de amor", "Questo o quella", "La donna é móbile", etc (SOUZA, 2004, p. 257).

Alex Viany destaca ainda o filme *Nhô Anastácio chegou de viagem*, primeira comédia feita no Brasil, produção de Arnaldo & Cia, estreado em 1908, com o ator-cantor José Gonçalves Leonardo no papel principal, que trazia elementos de caracterização da figura do caipira, depois desenvolvida por Genésio Arruda, na virada do cinema mudo para o sonoro, e por Mazzaropi, a partir da década de 50. Segundo as pesquisas de Vicente de Paula Araújo, o enredo do filme de quinze minutos narrava as peripécias de um roceiro que vai passear nas ruas do Rio de Janeiro e enamora-se de uma cantora até a chegada súbita de sua esposa, que provoca uma série de qüiproquós, com direito à perseguição cômica e reconciliação geral como *happy end* (ARAÚJO, 1976, p. 250). Este filme é considerado a primeira comédia do cinema brasileiro e, conseqüentemente, uma remota precursora da chanchada (AUGUSTO, 1989, p. 85).

De tal sorte, desde os primeiros anos do século, foram numerosas as apresentações de espetáculos, em sua maioria de origem estrangeira, com a combinação do cinematógrafo com o gramofone. Tipo de espetáculo que teve bastante sucesso principalmente com os pioneiros Cristóvão Guilherme Auler, no Rio de Janeiro, e Francisco Serrador, em São Paulo, de 1908 a 1912. Entre os títulos de filmes cantantes de destaque estão: *A viúva alegre, O Conde de Luxemburgo, A Geisha* ou *Sonho de valsa*.

Carlos Roberto de Souza comenta a consolidação da exibição de pequenos filmes cantantes a partir do ano de 1909:

> Pelo que se sabe o gênero começara em São Paulo, devido à iniciativa de Francisco Serrador. No Rio de Janeiro, o gênero é desenvolvido por Auler, do Cinematógrafo Rio Branco, que contrata alguns cantores líricos e produz diversos filmes. De início eram curtos – por exemplo, *Barcarola*, "belíssima fita tirada do natural, em Copacabana e no Arpoador"-, mas com o sucesso as fitas se alongam a ponto de, em 1911, ser produzido um *O guarani*, que era a filmagem quase integral da ópera, cantada por artistas vindos especialmente de Buenos Aires (SOUZA, 2007, p. 24).

A pesquisadora Maria Rita Galvão, no livro *Crônica do cinema paulistano* (1975, p. 22-23), também elege como pioneiro Francisco Serrador, de origem espanhola e proprietário dos primeiros cinemas fixos da capital de São Paulo, exibidor de "fitas nacionais cantantes" em São Paulo, praticando experiências semelhantes à Auler no Rio de Janeiro, que antes exibiu a ária "O tu bell'astro incatatore", do *Tannhäuser* de Wagner, *Encanto de amor, Funniculi Funnicula, Serenata Poética*, e uma versão de "Canção do Aventureiro", do *Guarani*, de Carlos Gomes, conforme citação anterior, no final da

primeira década do século.Vale lembrar que Auler contou com a colaboração dos cantores atuantes mais citados do período: Antonio Cataldi, Claudina Montenegro e Santiago Pepe, além do maestro Costa Júnior, compositor de teatro de revista e da renomada fotografia de Julio Ferrez, filho de Marc Ferrez. [25]

Ainda sobre a experiência de Serrador em São Paulo, Sérgio Augusto comenta a produção desde o final da primeira década do século, quando o cinema sonoro ainda era um sonho. Segundo o autor, Serrador produziu dezenas de pequenos filmes falantes, que consistiam em trechos de óperas populares interpretadas por, entre outros, Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Em suas palavras:

> Os filmes eram mudos e eles cantavam atrás da tela, longe da vista dos espectadores, às vezes utilizando-se de canudos e funis. Uma dublagem ao vivo, digamos assim. Esse método teatral de sonorizar imagens silenciosas, também prestigiado por artistas populares como Eduardo das Neves, Manoel Pedro dos Santos (o popular Baiano, primeiro cantor a gravar um disco no Brasil, em 1902) e José Gonçalves Leonardo, foi uma coqueluche entre 1909 e 1912 (AUGUSTO, 1989, p. 77).

Esta prática de artistas ou cantores atrás das telas para cantar ou falar conforme a cena consolidou os chamados ciclos de "filmes cantantes", produzidos entre 1908 e 1912, geralmente de curta duração. Estes filmes apresentavam canções ou, de maneira mais freqüente, apropriavam-se de espetáculos de teatro, revistas musicais ou árias de óperas conhecidas. São repetidas as referências aos sucessos de *A viúva alegre* (1909) e

[25] Ver dados da produção dos filmes cantantes na Filmografia, lembrando que a maioria eram filmes estrangeiros, acompanhados por músicas e canções eruditas, operetas européias e não canções populares, foco desta pesquisa. Sobre a família Ferrez, sua filmografia de reportagens e documentários é bastante extensa, incluindo também filmes "posados" (de ficção) e falantes.

Paz e amor (1910), filmes que, com técnica de sonorização bastante simples, ganhavam acompanhamentos musicais com os cantores que se posicionavam atrás da tela para interpretar ao vivo as canções.

Para José Inácio Melo Souza, o filme cantante foi uma adaptação brasileira ao produto industrial Gaumont, o *chronophone*, em que os discos eram tocados em sincronia com a imagem de uma canção ou trecho de opereta. Este aparelho foi também utilizado em locais de exibição de Pascoal Segreto, a partir de 1908 junto ao sistema falante da Pathé: *Synchrophone Pathé* ou *Cine-Fono-Pathé* (SOUZA, 2004, p. 88 e p. 172).

Mas a falta de instabilidade de energia elétrica e o desgaste das películas e dos discos reduziam, a cada sessão, a novidade da exibição com imagem e som. Assim, paralelo à descoberta e evolução da tecnologia de som, público e exibidores se encantavam mais com a sonorização ainda com acompanhamento ao vivo do que com a sonorização mecânica.

Os cantantes estão associados a um momento singular da história do cinema brasileiro devido ao relativo sucesso de produções de filmes curtos dos mais variados gêneros de ficção e não-ficção, feitas no Brasil entre 1907 a 1911, que o crítico Paulo Emílio Sales Gomes chamou de "a idade de ouro", adotando definitivamente o termo "bela época", cunhado por Vicente de Paula Araújo em seu livro *Bela época do cinema brasileiro*, de 1976. Por sua vez, de maneira plausível, o autor talvez tenha seguido o próprio Paulo Emílio, que no ensaio "Panorama do Cinema Brasileiro", de 1966, se refere à *belle époque*, em francês, para comentar o mundanismo das divas que se estabeleceram no Brasil prolongando suas carreiras no teatro e no cinema.

Jean-Claude Bernardet discutiu esta mitologia ligada à "Bela Época" ou a "Idade de ouro" em seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), indicando a necessidade de reflexão sobre o fato de que o sucesso dos cantantes ocorreu num momento de intensa preocupação com o cinema sonoro em vários países europeus e nos Estados Unidos, sendo a técnica de colocar cantores atrás da tela uma prática italiana. Bernardet também alerta sobre a inevitabilidade da atenção especial com a relação entre os mitos e as verdades na escrita da história do cinema brasileiro:

> Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro, voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as "coisas nossas", e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma outra história (BERNARDET, 1995, p. 48).

Independente de pioneirismos ou de invenções diante da prática do filme cantante, falante ou com as primeiras tentativas de sonorização no Brasil, de Segreto, Auler ou Serrador, ou em relação a mesma prática na Itália ou Estados Unidos[26], entre outros países, o que parece relevante é mapear o sucesso deste acompanhamento sonoro e musical aplicado como principal modelo de produção até 1912. Produção que extrapola o uso do piano ou de pequenas orquestras nas salas de exibição, destacando o interesse em articular ao filme, mesmo no período mudo, falas, narrações e canções populares na elaboração final

[26] Rick Altman comenta a prática norte-americana em "The silence of the silents", 1996, p. 648-718.

do espetáculo, e não apenas usar a música como uma forma de atrair o público para as salas de exibição. Prática anterior à inserção da música de cena, articulada ao vivo ou com gravações, o que, de certa maneira, já se tornara bastante comum no teatro de revista, mas que ganha novo impulso com o cinema e com a nascente indústria fonográfica no Brasil, com as gravações de marchas, lundus, maxixes, modinhas, entre outros ritmos nacionais, registrados e divulgados nas vozes de Eduardo das Neves e de Bahiano, entre outros.

Entretanto, no debate sobre a exibição de cinema, um dado importante sobre os filmes cantantes é que a maior parte de sua produção era formada por filmes estrangeiros sonorizados por cantores locais, como afirma Jean-Claude Bernardet:

> Na 'Filmografia Brasileira' estabelecida pela Cinemateca Brasileira, a indicação do filme é freqüentemente seguida por observações do tipo: 'Não é certo que se trata de um filme nacional', ou 'Talvez não se trate de filme brasileiro, mas simplesmente dublado por artistas nacionais quando da sua exibição no Rio Branco' (...) De qualquer forma, esse sucesso cinematográfico encontra a sua origem num gosto teatral, de que pode ser visto como prolongamento. (...) Neste caso, seu sucesso não representa necessariamente uma consolidação da produção cinematográfica brasileira junto ao público (BERNARDET, 1995, p. 78-79).

Jean-Claude Bernardet (1995, p. 45) traz à memória também o importante papel de Francisco Serrador e de sua Companhia Cinematográfica Brasileira, criada em São Paulo, em 1912, no fechamento do mercado interno para os filmes brasileiros. Já o pesquisador Carlos Roberto de Souza (2007) explica com detalhes esta invasão do filme estrangeiro a partir de 1911, quando alguns cinemas anunciam a exibição exclusiva de

filmes americanos da Vitagraph. No Rio de Janeiro, segundo o autor, os primeiros alugadores de fitas substituem os antigos vendedores de filmes numa época em que o Brasil ensaiava os primeiros passos no difícil artesanato do cinema, enquanto os países desenvolvidos já exibiam fisionomia industrial. Assim, o mercado para filmes brasileiros já se tornava caótico e tentava se organizar em função do produto estrangeiro, sendo a tarefa de criação entregue a empregados locais das firmas cujos nomes pontuam a era primitiva do cinema: Pathé, Nordisk, Ítala, Cines, Vitagraph, Biograph.

Carlos Roberto comenta ainda que a Companhia Cinematográfica Brasileira era formada por industriais e banqueiros interessados no campo da distribuição e da exibição. Com isso, a Companhia adquiriu todas as grandes salas exibidoras de São Paulo e, no começo de 1912, também comprou cinemas no Rio e em outras cidades do país, ao mesmo tempo em que se tornou distribuidora de firmas italianas, francesas, americanas, dinamarquesas e alemãs para o Brasil (SOUZA, 2007, p. 25-26).

Neste período de dominação do filme estrangeiro, o cinema brasileiro reduz-se praticamente aos jornais de atualidades, [27] com a forte produção de Alberto e Paulino Botelho na confecção do *Cine Jornal Brasil*, as filmagens para o *Pathé Jornal*, e a realização de alguns documentários. Durante 1913 e 1914, a produção ficcional em São Paulo desaparece e, no Rio de Janeiro, é mínima, num período de chegada da imigração italiana que formaria em São Paulo a corporação cinematográfica paulista dos anos seguintes, com a importante presença de Gilberto Rossi, como se pode constatar nas palavras de Carlos Roberto de Souza:

[27] As chamadas Atualidades formam um gênero cinematográfico bastante comum desde os anos 1910 até a década de 1970. São também chamados de Cinejornais e, em geral, segundo Fernão Ramos (2008, p. 57), são programas noticiosos, produzidos em série, exibidos antes dos filmes de ficção.

> É dessa forma que Gilberto Rossi, tendo chegado ao Brasil para trabalhar em filmes de enredo, inaugura o que se convencionou chamar de "cavação", base para o desenvolvimento do cinema paulista e de sustentação do cinema brasileiro durante décadas. Aos poucos outros cinegrafistas seguem o mesmo caminho: Antônio Campos, João Stamato, Arturo Carrari em São Paulo, os Botelho, Leal, Paulo Benedetti e outros no Rio. Dessa ampla produção de documentários e jornais, de fitas de propaganda política e comercial – tão desprezadas pela imprensa da época – chegaram até nossos dias uma série de filmes que registram com precariedade técnica ou maior qualidade artística (os documentários de Thomaz Reis e os de Silvino Santos, por exemplo) as diferentes faces de um Brasil rural e subdesenvolvido. A visão destes filmes, mesmo para platéias atuais, assume ares de revelação e de conhecimento de uma vida pública ou privada que apenas o cinema pode proporcionar (SOUZA, 2007, p. 27).

Neste meio tempo, José Inácio de Melo e Souza (2004, p. 165) lamenta a falta de maiores registros sobre o papel e o desenvolvimento da presença do narrador na produção local, prática comum em inúmeros países como os Estados Unidos e no Japão. De fato, pode-se afirmar que desde as primeiras filmagens do cinema brasileiro mudo nota-se o namoro mais sério entre música e cinema, particularmente com os cantores e músicos pioneiros do disco e com as transformações da música de carnaval. Um exemplo, segundo o pesquisador Jairo Severiano (2008, p. 60), foi o cantor Bahiano, artista que mais gravou na Casa Edison, tendo registrado cerca de 400 fonogramas, como "Pelo telefone", "O meu boi morreu", "Cabocla de Caxangá" e "A viola está magoada". Bahiano também atuou como cantor e ator em teatros e "chopes-berrantes", tendo representado várias vezes o papel de

Conde Danilo na opereta *A viúva Alegre*, e em pequenos filmes, entre 1910 e 1911, como *O cometa, Seresta caipora e Serrana.*

Já em 1891, chegou ao Brasil Fred Figner, tcheco naturalizado norte-americano, que, em 1900, inaugurava a Casa Edison e publicava o seu primeiro catálogo com a relação de vários produtos à venda, entre os quais discos e cilindros, além de fonógrafos (CABRAL, 1996, p. 7-8).

De fato, o período instiga a investigação mais apurada sobre a relação da música com o cinema com atenção aos registros fonográficos divulgados no Brasil por Fred Figner, com o direito de exibição concedido por Edison em novos territórios, por volta de 1900, quando se notava uma vida bastante intensa e diversificada na cena musical[28]. Figner também se aventurou na aquisição de kinetoscópios (ou quinetoscópios), experimentando a junção de imagens e sons, experiências já comentadas no livro de Fernando Morais da Costa (2008, p.19-26) e por José Inácio de Melo e Souza (2004), em sua investigação sobre a relação dos primeiros passos da comercialização de discos e fonógrafos com o cinema diante das patentes estrangeiras.

Segundo Sérgio Cabral, em *A MPB na era do Rádio*, a novidade chega ao Brasil através de vários inventores, com as máquinas que foram surgindo cada vez mais aperfeiçoadas, até que, em 1878, um fonógrafo se tornou uma das atrações da Conferência da Glória, no Rio de Janeiro, junto ao telefone e o microfone. Em fins de 1878, o imperador Pedro II assinou um decreto concedendo a Thomas Edison o direito de "introduzir no Brasil o fonógrafo de sua invenção", sendo exibido no ano seguinte na Rua do Ouvidor com

[28] Vale lembrar que o primeiro registro de voz no Brasil deu-se por intermédio do comendador Carlos Monteiro e Souza, que gravou as vozes do Imperador D. Pedro II e da Princesa Isabel por volta de 1889. Mas foi somente em 1902 que Figner criou a pioneira empresa fonográfica brasileira, a Casa Edison, na qual Manuel Pedro dos Santos, o cantor Bahiano, registrou o lundu de Xisto Bahia "Isto é bom". Além de Bahiano, a Casa Edison divulgou uma série de cantores nacionais introduzindo o profissionalismo no campo da música popular, com Cadete, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, Nozinho e Geraldo Magalhães.

direito a publicidade nos jornais: "Grande exposição da máquina norte-americana O fonógrafo – Que fala! Canta! Ri! Chora! Ladra! Mia! E toca solos de pistom!". Ainda segundo Sérgio Cabral, em 1881, os discos e o gramofone passaram a ser comercializados.

Segundo o pesquisador Jairo Severiano (2008, p. 58-59), a era do disco no Brasil começou em 1902 com os anúncios da Casa Edison publicados nos jornais *Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*, comunicando a chegada ao Rio de Janeiro da "maior novidade da época, as chapas para gramophones e zonophones, cantadas pelo popularíssimo Bahiano e apreciado Catete". Chapas que compunham o primeiro catálogo de discos brasileiros (de 76 rotações por minuto), gravados pelo sistema mecânico em um estúdio montado na própria Casa Edison na Rua do Ouvidor. [29]

Nos quinze primeiros anos de história fonográfica brasileira, o que predominava era a repetição dos padrões fonográficos internacionais com vozes operísticas e empostadas, acompanhamentos orquestrais com cordas e metais e formas musicais como trechos de operetas, modinhas solenes, valsas brejeiras ou toadas sertanejas. Músicos como Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Mário Pinheiro e Baiano gravavam canções em paralelo a glória do choro e do Teatro de Revista que consolidavam o carnaval e o samba como eixos da vida musical brasileira.[30]

Para os primeiros cineastas brasileiros, atentos às novidades sonoras, aprimorar o "filme-revista" foi o passo seguinte aos filmes cantantes, adicionando música, ruídos e falas, como no famoso, já brevemente citado, *Paz e amor,* uma versão

[29] Vale lembrar que a Casa Edison além de vender fonógrafos e gramofones, cilindros e discos importados também vendia máquinas de escrever e geladeiras. Outras empresas tentaram, sem sucesso, competir com a Casa Edison no período inicial de nossa fonografia: a Casa Faulhaber, a Brazil-Grand Record, a Savério Leonetti, a Popular, a Phoenix e as americanas Victor e Columbia.

[30] Para se entender a formação do mercado de música popular e da produção / indústria fonográfica no Brasil, ou a "apropriação capitalista da canção", segundo Valter Krausche (1983, p. 11), ver, por exemplo, TINHORÃO (1981) e FRANCESCHI (1984).

cinematográfica de um original do teatro, escrita e adaptada por José do Patrocínio, sob o pseudônimo de Antonio Simples. Segundo Carlos Roberto de Souza:

> *Paz e amor* – título inspirado no discurso de posse de Nilo Peçanha na presidência da República, ocasião em que ele teria declarado aos jornalistas: "farei um governo de paz e amor...", estreou a 25 de abril de 1910 e seguia a tradição da revista teatral glosando os acontecimentos políticos e sociais da atualidade. Dirigido por Alberto Moreira, mostrava um conhecido personagem da imprensa visitando um reino fictício – com muitas semelhanças com o Brasil – e se envolvendo com figuras e situações que o público facilmente identificava (SOUZA, 2007, p. 25).

O historiador William Reis Meirelles (2005, p. 98-99) descreve que o personagem principal deste filme-revista era Tibúrcio da Anunciação, personagem bastante popular entre os leitores da revista *Careta,* já que se tratava de um pseudônimo de um autor de coluna semanal intitulada *Cartas de um matuto*. Ainda segundo o autor, a estória do filme acontece num país chamado Mundo da Lua, governado pelo rei Olin I (inversão de Nilo), e no enredo, destaca-se a disputa da Viúva Alegre (a presidência da república) por dois figurões (Rui Barbosa e Marechal Hermes da Fonseca).

Paz e amor condensa os principais elementos do gênero da comédia musical, indicados nas descrições de seus anúncios (MEIRELLES, 2005, p. 99). O filme trazia, por exemplo, a marcha-rancho "Ó abre alas", composta por Chiquinha Gonzaga em 1899, sucesso entre os foliões de 1901 até 1910, composição que, segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo (1997, p. 19), era dedicada ao cordão Rosa de Ouro e conferiu o

pioneirismo de Chiquinha na produção carnavalesca, antecipando-se em vinte anos à fixação do gênero.

Além disso, neste período, vários inovadores métodos de sonorização foram criados, como aponta o pesquisador Sérgio Augusto:

> Por volta de 1915, o italiano Paulo Benedetti – o mesmo que acompanharia Adhemar Gonzaga e Pedro Lima a São Paulo para ver *Alta traição* – criou o seu. Estabelecido como fotógrafo em Barbacena (MG), realizou um pequeno filme cheio de truques, *Uma transformista original*, cujo principal artifício era a projeção sincronizada a uma pianola. Nascia a cinematrofonia, um sistema primitivo de sonorizar imagens mudas que só daria fruto na década seguinte (AUGUSTO, 1989, p. 77).

O sistema de sonorização *Cinemetrofonia,* criado por Paulo Benedetti, consistia em acrescentar uma faixa (preta) extra na tela, na qual, segundo Luiz de Barros (1978, p. 127): "uma bola branca, se movendo para a direita e para a esquerda, no tempo exato, marcava o compasso que a orquestra ou o piano acompanhar, resultando a música estar completamente sincronizada com a imagem na tela", técnica divulgada pelo filme *Uma transformista original*, de 1915, mas que teve alguns registros de experiências anteriores, já em 1912, com *Canção popular* (filme desaparecido), *Filme Especialmente organizado para demonstração da Cinemetrofonia, O guarani* e *As lavadeiras,* ou posteriormente, em 1924, *A Gigolete.*

Depois, o italiano imigrante passou alguns anos em Minas Gerais onde filmou vários curtas falados e cantados acompanhados por discos, sendo responsável pelas

primeiras tentativas de sonorização pelo sistema Vitafone (ou Vitaphone, conjugação de disco gravado com imagens). Em seguida, Benedetti continua sua trajetória em São Paulo onde fotografou alguns filmes de Victorio Capellaro, como *O Guarani*, de 1926, que segundo Carlos Roberto de Souza (2007, p. 28): "estréia ao som dos acordes de Carlos Gomes, com a presença de autoridades especialmente convidadas e a fina flor da colônia italiana em São Paulo". Até se estabelecer no Rio de Janeiro, em 1925, onde e quando produz *O dever de amar* e *A esposa do solteiro,* e posteriormente, já em 1929, produz e fotografa *Barro Humano*, em conjunto com o grupo da revista *Cinearte.*

O maior destaque dado à produção de Benedetti é a série de curtas com canções populares, como o reconhecido curta-metragem *Bentevi* (ou *Bem-te-vi*), de 1927, que utiliza o sistema sonoro Vitaphone e traz a participação do cantor paulista Paraguaçu (Roque Ricciardi) cantando as canções "Triste caboclo" e "Bem-te-vi". Além da presença de O Bando de Tangarás (João de Barro, Alvinho, Henrique Brito, Noel Rosa e Almirante), em 1929 que, segundo o próprio Almirante[31], em *No Tempo de Noel Rosa* (1963), Benedetti tomou a iniciativa de filmar várias cenas curtas com a presença de artistas de maior popularidade, sendo a "única aparição de Noel Rosa no cinema". Com o título de *Bole-bole* ou *Vamos falar do norte*, o curta traz Almirante e os demais integrantes vestidos de sertanejos, cantando as seguintes canções de sua autoria: as emboladas "Galo garnizé" e "Bole bole", o lundu "Vamos falá do norte" e o cateretê "Anedotas" (TINHORÃO, 1972, p. 251 e AUGUSTO, 1989, p. 78).[32]

[31] Henrique Foreis Domingues, mais conhecido como Almirante, foi cancionista, cantor e radialista pioneiro, seus programas radiofônicos contavam com o trabalho apurado de pesquisa e roteirização, seu acervo e sua trajetória na história do rádio contribuíram definitivamente para a história da música popular, como se pode constatar no livro de Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*, publicação de 1990 (2005).

[32] Segundo Sérgio Cabral (1996, p. 50), um pedaço deste filme foi encontrado em 1995, numa loja de Antiguidades, de Copacabana, especializada em cinema, por Máximo Barro. O professor da FAAP, em São Paulo, junto com seu aluno Alexandre Dias da Silva, restaurou o filme que mostra a figura de Noel Rosa tocando violão para acompanhar Almirante que canta o lundu "Vamos falá do Norte". O trecho foi exibido no programa Fantástico, da TV Globo.

Ainda em 1914, começa a carreira no Rio de Janeiro de Luiz de Barros, que iria se estender até os anos de 1970. O conhecido Lulu de Barros foi responsável, entre 1915 a 1920, por dez filmes de enredo, sendo três deles adaptações de romances de José de Alencar: *A viuvinha, Iracema* e *Ubirajara.* Luiz de Barros atuava também no teatro de revista, colaborando como diretor artístico da companhia Trololó e, depois, junto a Francisco Serrador, na organização de pequenas peças musicadas motivadas pelos enredos dos filmes, como *Ladrão de Bagdad, Duas órfãs* ou *O fantasma da Ópera,* prática em moda nos Estados Unidos, conforme relato do próprio Luiz de Barros (1978, p. 78).

Nos anos de 1920, vale recordar também as experiências de Almeida Fleming com o cinema falado, já citado por Alex Viany. Com processo inteiramente mecânico, tal como o Vitaphone, Fleming viajou por São Paulo e Minas Gerais com vários filmes curtos sincronizados: "O primeiro desses filmes apresentava a invenção, com um discurso. Outros focalizavam a canção 'Carabu', uma banda militar tocando dobrado, dois desafios com violas e o conhecido monólogo 'A capital federal'" (VIANY, 1959, p. 52).

Já na década de 20, produtores e cineastas passaram a se preocupar em selecionar ou compor temas musicais articulados ao desenrolar das estórias dos filmes. São exemplos pioneiros a escolha musical do maestro Alberto Rossi Lazzoli para *Barro Humano* (1927-1929), de Adhemar Gonzaga, que incluía a canção "Tango", composta por Alim e com letra de Lamartine Babo, e a seleção da trilha erudita, com composições de Erik Satie, Debussy, Ravel, César Franck, Borodin, Stravinski e Prokofiev, realizada pelo pianista e ator Brutus Pedreira para *Limite* (1930), de Mário Peixoto.

Sabe-se que, na metade dos anos 20, proliferavam nos Estados Unidos e na Europa pequenos filmes que focalizavam cantores populares e operísticos, além de orquestras e números de *vaudeville.* Estes chamados shorts (curta-metragem) praticavam

dois sistemas de sincronização: a sonorização em disco ou a sonorização em filme, sendo este pioneiramente explorado pela Phonofilm, empresa do inventor Lee De Forest. Em 1926, o sistema Vitaphone, desenvolvido pela Western Eletric, leva o cinema falado à produção de longa-metragem.

A estréia do Vitaphone ocorreu com *Don Juan,* ainda em 1926, mas o filme que se consagrou foi *O cantor de jazz*, com suas quatro seqüências cantadas e um monólogo, com o popular cantor-ator Al Jolson. Estreado em 1927, o filme lançou a moda dos *talkies.* No Brasil, o filme eleito para ser pioneiro foi *Acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros, em 1929, já que o longa-metragem *Enquanto São Paulo dorme,* de Francisco Madrigano, realizado antes, teria apenas algumas cenas sonorizadas, e, por isso, perderia o pionerismo, como será discutido mais adiante. Ou mesmo, o curta-metragem *A juriti*, da mesma empresa Syncrocinex, de Barros, que também com a presença e a voz do cantor Paraguaçu, tornou-se apenas um "balão de ensaio" do sistema de sincronização, segundo o pesquisador Sérgio Augusto (1989, p. 81), por exemplo.

No Brasil, já em 1929, foi realizada a primeira exibição de *Alta traição*, de Ernst Lubitsch, no Cine Paramount, em São Paulo, que incluía, por meio de discos, alguns ruídos, música sincronizada com as ações e algumas intervenções vocais. Dois meses depois, a cidade do Rio de Janeiro, curiosamente, teria a estréia do cinema falado com o musical: *Melodia da Broadway,* dirigido por Harry Beaumont. Os filmes foram acompanhados do curta-metragem com o cônsul do Brasil Sebastião Sampaio explicando a novidade da projeção sonorizada.

Entretanto, a ligação da música com o cinema no Brasil já estava consolidada com os filmes cantantes e os filmes falantes, produções artesanais de articulação entre música ao vivo e filme, que teve grande aceitação de público, em extensão ao gosto teatral

já configurado, mas que quase não possui registros, como a maioria dos primeiros filmes sonorizados por discos não existe mais. Além disso, na história do cinema brasileiro, há um grande capítulo sobre os filmes perdidos, queimados ou deteriorados. Obras de grande importância como o filme *Coisas Nossas*, hoje só existe por som, em disco, mas não por imagens. Além dele, a maioria das primeiras experiências de produções sonorizadas são resgatadas nesta pesquisa a partir dos documentos da historiografia.

O advento do cinema sonoro no Brasil

Ao longo da década de 20 e 30 ocorreu a consolidação histórica de um campo "musical-popular" a partir de vários fatores tecnológicos e comerciais, particularmente com as inovações no processo do registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica que a Odeon trouxe para o Brasil em 1927, a expansão da radiofonia comercial e o desenvolvimento do cinema sonoro entre o fim dos anos 20 e início da década de 30, quando se criou o modelo de produção para as comédias musicais.

A música popular no cinema brasileiro participou ativamente da consolidação do cinema sonoro articulando a evolução da radiofonia e da indústria do disco, particularmente com a canção popular, na produção de filmes musicais desde as experiências de Luiz de Barros, com o sucesso do musical *Coisas nossas*, em 1931, comandado pelo empresário norte-americano Wallace Downey, que chegou a São Paulo em 1928 para trabalhar como diretor artístico da Columbia Discos e se tornou um personagem importante na criação da indústria do rádio e do disco. Além dele, vale lembrar a contribuição de Braguinha (que foi diretor artístico da Continental) na realização do roteiro, escolha e composição de canções, e da construção da Cinédia no Rio de Janeiro, por Adhemar Gonzaga, companhia produtora fundamental para o impulso dos musicais carnavalescos que levavam o público para as salas de cinema, até a criação da Atlântida, como será comentado no próximo capítulo.[33]

[33] Deve-se lembrar, como afirma Fernando Morais da Costa (2008, p. 14), que este não é um fenômeno apenas brasileiro e que teve indícios também na Argentina, em Portugal, Cuba, México, entre outros países que estreitaram a relação entre música e cinema com o tango, o fado e o bolero, entre outras formas de canção.

Nesta época, a grande referência era mesmo o teatro de revista, que depois do circo, abria bastante espaço para o músico e o compositor popular, antes mesmo do rádio se tornar o importante veículo de divulgação musical.

Assim, foi em 1929, que surgiu o primeiro longa-metragem brasileiro com cenas sonorizadas: *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigano. No mesmo ano, *Acabaram-se os otários*, de Luís de Barros, tornou-se o filme consagrado para o marco do primeiro filme completamente sonorizado e sincronizado (VIANY, 1959, p.98). Segundo Sérgio Augusto:

> Oferecendo piadas, trocadilhos e modinhas (Bem te vi, Sol do sertão) de Paraguaçu e Carinhoso (de Pixinguinha), *Acabaram-se os otários* foi anunciado como 'uma engraçada comédia falada e cantada em português, com as aventuras do Betinho, Samambaia e Xixilio Spicafuoco'. Dois caipiras e um colono italiano (interpretado por Vincenzo Caiaffa) metidos num conto-do-vigário, envolvendo a compra de um bonde na capital paulista – era simplória a trama da aventura (AUGUSTO, 1989, p. 78).

Acabaram-se os otários se tornou precursor da comédia musical com piadas e canções de Paraguaçu que, segundo Araken Campos Pereira Júnior (1979), foram: "Carlinhos", "Bem-te-vi" e "Sol do sertão", ou "Sou o sertão", segundo dados levantados em *Selecta*, 02/10/1929, além de "Carinhoso", de Pixinguinha. O filme foi rodado em São Paulo com Genésio Arruda, Tom Bill e Vincenzo Caiaffa e sonorizado por Moacyr Fenelon, depois de seu treinamento como técnico de som nos Estados Unidos, nas gravadoras Columbia e Parlophon.

Curiosamente, Fenelon foi contratado por Barros para acompanhar e instalar o aparelho de som nos cinemas, mas ele se transforma, a partir deste filme, profissionalmente, em técnico de som e passa a atuar em vários outros filmes, que serão citados mais adiante, consolidando sua parceria com Wallace Downey, em particular com o pioneiro filme musical *Coisas nossas* (1931), além de *Estudantes* (1935), *Alô, Alô carnaval* (1936), e, mais tarde, em filmes da companhia produtora Atlântida.

O sistema sonoro por discos de *Acabaram-se os otários* é indicado como Vitaphone, por Maria Rita Galvão (1975) e Parlophon, por Luiz de Barros (1978, p. 105). Já segundo Jean-Claude Bernardet (1979), trata-se de um aparelho pioneiro inventado pela própria produtora de Barros e Bill, a Syncrocinex, citado pelo crítico Otávio Mendes, em *Cinearte* (18/09/1929), conforme os seguintes trechos do texto de Mendes, também citados por Fernando Morais da Costa (2008, p. 97-98), para analisar a antipatia dos críticos e realizadores diante do uso do diálogo e da fala no período:

> Luís de Barros encontrou um sistema, Sincrocinex, que julga ele suprirá a deficiência, ou antes, a lacuna até aqui existente no cinema brasileiro, e ainda, oferece a vantagem de não precisarmos recorrer aos aparelhos da Western Eletric ou da Radio Corporation. (...) O synchronismo do filme às vezes é bom. Às vezes mau. Às vezes péssimo. As canções de Paraguassu são esplêndidas e estão muito bem synchronizadas. A canção de Genésio Arruda também. Mas o trecho do cabaré, todo falado, é péssimo, porque dá a impressão exata de que se está assistindo a um espetáculo em que só figuram ventríloquos. A scena de Bill, no palco, levando pastelão na cara e tocando piston, e aquelas risadas todas chegam a cacetear de tão sem graça e ridículas (*Cinearte,* 18/09/1929, p. 21).

Em 1930, Luiz de Barros dá continuidade e atenção aos filmes falados com o seu sistema próprio de sincronismo entre o projetor e os discos em que gravava os diálogos, com *Messalina* e *Lua de mel*, e o mais citado *O babão*, paródia do sucesso norte-americano *Amor pagão (The pagan)*, no qual, segundo Alex Viany, Genésio Arruda parodiava Ramón Novarro, o galã do musical americano, "de cuecas, com sotaque de caipira paulista", cantando a paródia da canção do filme "Pagan love" (VIANY, 1959, p. 115-116):

Neste bananar

Terra tropicar

Um amor babão

Vem ao coração

Neste filme, destaca-se ainda a marcha "Dá nela", de Ari Barroso e as composições de Francisco Mignone, que assinava suas cantigas populares com o pseudônimo de Chico Bororó para não manchar a sua carreira paralela como concertista.

Outras produções paulistas da Syncrocinex são os curtas-metragens *O amor não traz vantagem*, de 1929, e *Canções populares*, de 1930; além do média- metragem *Fragmentos da vida*, de José Medina. De 1931, *O campeão de futebol*, dirigido por Genésio Arruda; e *Mocidade inconsciente*, de Caetano Mataró. Sérgio Cabral (1996, p. 50), cita ainda como produções de 1930, três filmes musicais de São Paulo: *Canções brasileiras, O mistério do dominó preto* e *Casa de caboclo.*

Ainda em 1929, o filme *Sangue mineiro* de Humberto Mauro chegou a ser planejado para ter som sincronizado, com músicas próprias e algumas seqüências de fala, medidas tomadas para atender as exigências da época, pois segundo depoimento da atriz

Carmen Santos "na verdade, não somos adeptos de cinema com voz", já que o cinema sonoro, *os talkies* falados em inglês não levavam em consideração a platéia brasileira.[34]

Também o último filme do Ciclo do Recife, *No cenário da vida* (1930), de Jota Soares e Luiz Maranhão, ganha músicas em algumas seqüências graças à dedicação de Jota Soares, que segundo Luciana Corrêa de Araújo (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 125), instalava-se na cabine de projeção com discos emprestados da distribuidora alemã UFA para sincronizar as músicas.[35]

Na virada da década, a impressão de que o público rejeitaria os *talkies* e se voltaria para os filmes feitos em português motivou alguns produtores nacionais. Em 1931, Wallace Downey dirige *Coisas nossas*, obviamente com a aparelhagem sonora dos discos Columbia, gravadora na qual era diretor artístico. O filme se tornou o primeiro grande sucesso do cinema falado brasileiro, e foi produzido em São Paulo, com a aposta na popularidade de Paraguassu e da dupla Jararaca e Ratinho (pseudônimos de José Luiz Rodrigues Calazans e Severino Rangel de Carvalho), entre outros.

Coisas Nossas inaugura um modelo de produção composto pela sucessão de quadros artísticos com cantores e atores do rádio e do teatro. Participaram do filme, além dos já citados, o ventríloquo Batista Júnior, Dircinha, Zezé Lara, Arnaldo Pescuma e Procópio Ferreira. De sua trilha musical destacam-se a canção "Saudades", com Helena Pinto de Carvalho, os temas populares "Bambalelê" e "Batuque, dança do Quilombo dos

---

[34] Em *Cinearte,* ano IV, n. 196, 27/11/1929. Ver também, *Carmen Santos – O cinema dos anos 20,* de Ana Pessoa, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 97.

[35] Ainda do ciclo do Recife, o filme *Aitaré da praia* (1925), com direção de Gentil Roiz, mesmo mudo, mostra cenas de dança e de performance de uma banda e cantor. Uma canção aparece nos letreiros: "Eu entrei de mar a dentro/ Fui pegar dois tubarão/ Errei um ferrei outro/ Já vi peixe valentão// Eu entrei no mar adentro/ Fui brigar com a marisia/ Quando eu ia ella voltava/ Quando eu voltava ella ia". Também o filme *A filha do advogado* (1926), com direção de Jota Soares, traz a presença na tela de músicos e dança numa espécie de cabaret, que segundo o letreiro era: "Como se aproveita a liberdade", e uma outra cena em que um disco na vitrola embala o personagem que cai de amor justamente pela filha do advogado.

Palmares", cantados por Stefana de Macedo, e do choro "Tico-tico no fubá", de Zequinha de Abreu, com a Orquestra Columbia, dirigida por Gaó (Odmar Amaral Gurgel).

Segundo Sérgio Augusto, Noel Rosa se inspirou neste filme para compor a canção "São coisas nossas". Além disso, o autor comenta a forte influência do sucesso *Melodia da Broadway* e de *Acabaram-se os otários* para o filme (AUGUSTO, 1989, p.87).[36] *Coisas nossas* é definitivamente um marco importante na história do cinema sonoro brasileiro e os responsáveis por sua produção eram nomes ligados a nascente indústria do disco e de aparelhos elétricos, sendo a primeira tentativa de se fazer um filme musical com cantores cujos nomes já circulavam no rádio, tipo de produção que irá se desenvolver nas décadas seguintes, como veremos no próximo capítulo. Segundo Carlos Roberto de Souza:

> *Coisas Nossas* foi a primeira tentativa de fazer o cinema brasileiro enveredar na direção dos filmes musicais americanos que estavam fazendo furor. Apresentava cantores cujos nomes estavam sendo popularizados pelo rádio, música fina, e um jovem cantava *Singing in the rain* debaixo do chuveiro. *Coisas nossas* era uma fita de longa-metragem, mas não tinha enredo: uma sucessão de números artísticos concluía com um epílogo em estilo de *grand finale* cinematográfico mostrando a grandeza e o dinamismo de São Paulo. Exibido em praticamente em todas as cidades que possuíam salas aparelhadas para o som, *Coisas Nossas* foi um triunfo: nunca um filme brasileiro tinha dado tanto dinheiro (SOUZA, 2007, p. 33-34).

[36] Não é verdadeira a afirmação de muitos críticos e historiadores de que o filme inclui o samba "Coisas Nossas", de Noel Rosa, composto apenas em 1932.

A imprensa brasileira, conforme análise do crítico de cinema Alex Viany, argumentou bastante contra o cinema falado. Otávio de Faria e Pedro Sussekind publicavam, no fim da década de 1920, na revista *O Fã*, inúmeras lamentações contra o cinema falado, proclamando apenas a imagem visual como a essência do cinema, em contraposição ao falatório de origem teatral (VIANY, 1959, p.95-96). Segundo Arthur Autran:

> Refinando a reflexão sobre o 'filmusical' em 'O filme de carnaval' (Revista Leitura, fev. 1958), Alex Viany aponta nos tempos do cinema silencioso a película *A Gigolete* (Vittorio Verga, 1924) como precursora da temática carnavalesca. Mas somente na era sonora surgiria o 'filmusical', gênero iniciado com *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931), cujo técnico de som foi Moacyr Fenelon e com música homônima de Noel Rosa, classificada como 'um verdadeiro programa nacionalista'. O historiador atesta que os críticos da época não gostaram de *Coisas Nossas*, pois para eles o som conspurcava a arte muda (AUTRAN, 2003, p.96).

Esta postura crítica "anti-cinema cantado" irá se estender até o início dos anos 40, tendo colaboração até do poeta e cancionista Vinicius de Moraes, que na época escrevia sobre cinema, talvez influenciado por Otávio de Faria, que sempre manifestou em sua trajetória crítica sua preferência pelo cinema mudo e pelo grupo do Chaplin Club.[37] Além dele, Mário de Andrade, escritor e pioneiro estudioso da música popular brasileira, também

[37] Vinicius de Moraes escreveu o roteiro e as músicas de *Orfeu do Carnaval*, dirigido por Marcel Camus. Mas antes disto, escreveu crônicas sobre cinema que proclamavam seu gosto pelo cinema mudo: "arte muda, filha da imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas; meio de expressão total em seu poder transmissor e sua capacidade de emoção"(crônica "Credo e Alarme", publicada em *A Manhã*, em agosto de 1941). Ver esta e outras crônicas de cinema de Vinicius de Moraes organizadas por Carlos Augusto Calil, em *O cinema dos meus olhos*, 1991.

declarou seu "horror" ao cinema sincronizado com jazz e ao uso do fonógrafo fora de seu lugar: o lar. [38]

Enquanto vários jornalistas e críticos se posicionavam contra o cinema falado, Adhemar Gonzaga, produtor em Minas Gerais, junto a Pedro Lima, da revista *Cinearte*, se interessava pelo som no cinema. Gonzaga, como narra Paulo Emílio Sales Gomes, viaja para os Estados Unidos a fim de aprender sobre a mudança no modo de produção dos filmes. Paralelamente, o paulista Joaquim Canuto Mendes coloca o cinema falado na pauta dos grandes jornais de São Paulo.

Gonzaga volta de viagem entusiasmado com a idéia de produzir filmes sonoros e com a esperança de que a passagem para o cinema sonoro dê o impulso necessário para alavancar à indústria nacional. Esta aposta de Gonzaga, na transição do mudo para o cinema falado, se calcava no interesse de fortalecer o crescimento de produção e público de cinema feito no Brasil, levando em conta que os filmes estrangeiros seriam falados em diferentes idiomas e não seriam facilmente compreendidos pela platéia brasileira, que se voltariam ao cinema falado em português.

Por outro lado, um fato importante é que, no final da década de 20, com a inovação técnica do cinema sonoro, a produção e a exibição ganham novos custos, com as recentes técnicas e recursos tanto para a realização dos filmes como para as salas de cinema, fortalecendo ainda mais a dependência tecnológica em relação aos Estados Unidos e provocando o fechamento de muitas salas de menor porte, porque lhes faltavam condições econômicas para se adaptar ao novo processo de reprodução do som, com o alto custo dos

[38] Ver, os textos "Cinema Sincronizado" e "Cinema Sincronizado e Fonografia", publicados originalmente em *Diário Nacional*, coluna Quartas Musicais, São Paulo, 29/01/1930, e inseridos no livro *A música popular na vitrola* de Mário de Andrade, com pesquisa e comentários de Flávia Camargo Toni, 2004, p. 269-274. Vale lembrar ainda que nestes mesmos textos, Mário de Andrade elogia os desenhos animados exibidos na abertura das seções de cinema, com seus efeitos musicais de articulação entre imagem com músicas orquestrais e com o próprio jazz para criar outros efeitos e qualidades artísticas.

equipamentos para exibição, numa crise que só terminaria por volta de 1934. Assim, segundo José Inácio Melo e Souza (2004, p. 337-338), a escala crescente do cinema sonoro não encontrava local para sua exibição, porque a maior parte das salas continuou a exibir apenas os filmes mudos.

Ultrapassadas as primeiras dificuldades técnicas de reforma de salas e absorvida a introdução das legendas sobrepostas, o fluxo da produção americana foi retomado com força, agravando ainda mais a inserção dos filmes brasileiros nos cinemas. Enquanto isso, a moda era influenciada pelo cinema sonoro de tal maneira que as pessoas passavam a se vestir e pentear de acordo com os artistas internacionais de cinema. O *foxtrote* norte-americano impulsionava a vendagem de discos e a atenção da juventude que queria aprender inglês e francês. O compositor Noel Rosa, que mais tarde faria a canção-título do filme *Cidade Mulher*, de 1936, com verve cronista, registrou esta moda no samba "Não tem tradução", lançado em disco por Francisco Alves, em 1933, que dizia:

> O cinema falado
>
> É o grande culpado
>
> Da transformação
>
> (...)
>
> Mais tarde o malandro deixou de sambar,
>
> Dando pinote
>
> E só querendo dançar foxtrote
>
> Essa gente, hoje em dia,
>
> Que tem mania

Da exibição,

Não se lembra que o samba

Não tem tradução no idioma francês.

Tudo aquilo que o malandro pronuncia,

Com voz macia,

É brasileiro, já passou do português.

Amor lá no morro é amor pra chuchu.

As rimas do samba não são I love you.

E esse negócio de "alô, alô, boy, alô, Johnny"

Só pode ser conversa de telefone.

Outra polêmica importante do período foi deflagrada pelo impacto do cinema acompanhado por discos, com a preocupação dos músicos diante da novidade tecnológica que os substituía nas salas de exibição. Segundo Sérgio Cabral:

> Com a chegada dos primeiros filmes falados, os músicos perderam aquele imenso campo de trabalho. Menos de dois meses depois de assumir a chefia do governo brasileiro, Getúlio Vargas recebeu uma comissão de músicos (da qual participaram, entre outros, Pixinguinha, Donga e o maestro Napoleão Tavares), que traziam um memorial pedindo atenção para o problema que viviam (CABRAL, 1996, p. 32).

Afinal de contas, como já foi abordado, na época do cinema mudo, a maioria das casas de exibição tinham um pianista ou um pequeno conjunto contratado para acompanhar as cenas projetadas dos filmes. E até o aparecimento do cinema falado, foram raros os músicos brasileiros que não trabalharam em cinema, nas salas de projeção e nas salas de espera. O compositor e pianista Ernesto Nazaré tocou na sala de espera do Cinema Odeon, Pixinguinha na sala de espera do Cinema Palais, e Ari Barroso tocou piano no Cinema Íris, conforme relatou em entrevista concedida muitos anos depois: "Os filmes eram mudos e ninguém podia suportá-los sem acompanhamento musical: valsas suaves e românticas nos momentos dos beijos e dos idílios; marchas heróicas nas cenas de batalha" (CABRAL, 1996, p. 31).

Além disso, esta crise para a atividade dos músicos ocorria, justamente, quando o rádio começava a se consolidar como grande veículo de divulgação da música popular, em particular com a legitimação do samba, temas desenvolvidos no próximo capítulo.

SAMBAS, SUCESSOS DO RÁDIO E OUTROS ARRANJOS MUSICAIS NO CINEMA DOS ANOS 30 AOS 50

As comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia e Atlântida

Entre os anos de 1917 e 1931, a vida musical popular brasileira se modificou, principalmente com o padrão fonográfico que consolidou um novo gênero na história da música brasileira: o samba. Segundo Carlos Sandroni, em *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (2001), a palavra samba designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX, que migraram para o Rio de Janeiro, com as comunidades baianas e as chamadas "tias", senhoras que exerciam papel catalisador nestas comunidades. A mais famosa casa foi a da baiana Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, um dos laboratórios musicais desta síntese, segundo Roberto Moura, em *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro* (1983); José Miguel Wisnik, em *O nacional e o popular na cultura brasileira (Música)* (1983); ou de acordo com Tinhorão, em *Música popular: teatro e cinema* (1972), em seu relato sobre como "Pelo telefone" foi uma das músicas que surgiram nestas reuniões promovidas por Tia Ciata. Ela comandava uma pequena equipe de baianas para vender quitutes, confeccionar trajes para os clubes carnavalescos oficiais e organizar festas que duravam dias. No relato de João da Baiana, um dos pioneiros personagens do samba, em sua casa os

espaços eram divididos em: baile na sala de visita (choro); samba de partido-alto nos fundos da casa; e batucada no terreiro (samba de umbiguada).

Entretanto, ainda segundo Sandroni (2001, p. 186), vários dos sambas gravados nos anos 1920 e 30 não seriam necessariamente os mesmos da casa da Tia Ciata, de outras tias ou dos botequins do Estácio. Dado que, assim como as partituras, os discos exprimem apenas uma parte das relações musicais vigentes, versões de sambas nem sempre fidedignos da composição e da performance original em questão.

Em meio às mudanças do samba ao longo dos anos 20, que oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha, com a presença do choro, divulgados por lendários grupos musicais, como os "Oito Batutas" por exemplo, fundamentais na formatação orquestral da "era do rádio" e na trajetória do samba que começava a participar de maneira efetiva nos primeiros passos da indústria fonográfica brasileira e nas primeiras experimentações sonoras no cinema brasileiro.

Ao lado do futebol, o carnaval e o samba tornaram-se símbolos da nacionalidade brasileira, penetrando e incorporando o discurso nacionalista que se estende, em certa medida, até os dias de hoje. Segundo Renato Ortiz:

> O carnaval, o futebol, ou o samba, não se constituíam em elementos da nacionalidade brasileira nos anos dez ou vinte. O samba carregava o estigma da população negra; o carnaval o fausto dos bailes venezianos e a prática ancestral do entrudo português; o futebol era um esporte de elite importado da Inglaterra. Foi a

> necessidade do Estado em se apresentar como popular que implicou na revalorização dessas práticas, que começava cada vez mais, a ter dimensão de massa (ORTIZ, 1990, p. 29).

Neste período, o modelo de canção, cujo tratamento orquestral e vocal seguia os padrões mais diretamente derivados dos padrões da música erudita, foi confrontado com outros modelos, que se pautavam pela acentuação rítmica e pelo andamento mais rápido, voltado para a dança.[39] Outra transformação importante se deu na voz bem comportada do *bel canto*, de característica solene, que ganhou um novo tipo de intérprete vocal, bastante diferente dos renomados vozeirões de Vicente Celestino ou Francisco Alves, mais natural e sutil, adaptado às novas condições técnicas do microfone, que dispensavam a voz forte, como, nos casos de Orlando Silva, Carmen Miranda e Mário Reis. [40]

Não por acaso, há o destaque para a trajetória de Carmen Miranda e seu sucesso exótico, de curiosidade e encantamento, transformados em dezessete anos em que atuou no exterior, com 32 músicas gravadas em dezesseis discos e quatorze filmes. Repertório perpetuado com as canções "Mamãe eu quero" e "Tico-tico no fubá" e com os filmes *Serenata tropical, Uma noite no Rio* ou *Copacabana.* Ou, mais adiante*, Minha secretária brasileira* (*Springtime in the Rockies*, 1942), dirigido por Irving Cumming, com o destaque para o chorinho "Tique-taque do meu coração", de Valfrido Silva e Alcyr Pires Vermelho, em que ela se apresenta mais uma vez com a vestimenta de baiana.

---

[39] Segundo Marcos Napolitano (2005, p. 20), em alguns casos, para escândalo dos críticos mais puristas, estes padrões rítmicos eram reforçados pelos timbres de instrumentos de percussão, como na música cubana e brasileira, com apelo corporal mais contundente, acentuando a falta de simpatia de Mário de Andrade, por exemplo, diante da idéia de uma "síncopa selvagem incorporada à música erudita".

[40] Vale frisar que o período foi marcado pela afirmação do samba como música "tipicamente" brasileira e pelo surgimento dos gêneros musicais populares modernos, principalmente com as novas vertentes do jazz nos EUA e o sucesso do tango da Argentina para o mundo. Da América Latina, segundo Marcos Napolitano (2005), a rumba foi parar em Hollywood como sinônimo de "latinidade" e o bolero cubano-mexicano se expandiu dos anos 30 aos 50 com a fase áurea do cinema mexicano.

Já nos primeiros anos da década de 30, a classe média consumidora substituiu o piano da sala de visitas pelo aparelho de rádio e pela vitrola. Com isso, houve grande ampliação das gravações de canções, que, inclusive, traziam em suas letras a evolução dos acontecimentos políticos do período. As emissoras de rádio, então, passaram rapidamente a assumir o papel desempenhado pelo teatro de revista, produzindo diversificados programas com críticas sociais e políticas expressas com humor e divulgação musical, profissionalizando técnicos, instrumentistas, maestros, cantores, autores, apresentadores, atores e compositores.

Vale lembrar que os primórdios da radiodifusão no Brasil foram orquestrados por educadores que consideravam o rádio como um meio de difundir conhecimento e cultura pelo país. As chamadas "rádios educativas" estiveram ligadas à origem do rádio em todo o mundo. No Brasil, apenas no final dos anos 30 se consolidou o profissionalismo nas emissoras, com a regulamentação da publicidade, e quando o rádio perdeu seu caráter educativo, cultivado por figuras como Roquette-Pinto, para se tornar veículo de entretenimento e divulgação da música popular. Com esta mudança, as rádios tornaram-se fenômeno nacional, mas foi no eixo Rio-São Paulo que surgiram as principais emissoras, com destaque para a Nacional e a Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, e Record, Tupi e Excelsior, em São Paulo.

As emissoras de rádio ampliaram suas instalações com os conhecidos auditórios para realizar programas musicais que contavam com a presença do ouvinte nos estúdios, ampliando o consumo de música popular. Com grande espaço na imprensa e no rádio, o samba e esta primeira geração de "cantores de rádio" não tardaram a invadir de vez as telas do cinema com o advento sonoro. Assim, a popularização do rádio e do cinema falado uniu o sucesso do teatro musicado com nova geração de artistas formados pelo rádio

e, não por acaso, consolidou o cinema sonoro no Brasil com filmes musicais que podem ser definidos como revistas filmadas.

O rádio também exerceu grande influência no cinema de outros países. Para André Malraux (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 175), na França, por exemplo, o cinema falado só se tornou uma forma de arte quando os diretores perceberam que seu modelo não deveria ser o gramofone, mas sim o rádio, provavelmente devido a sua linguagem sonora e musical, com suas convenções de sonoplastia e mixagem na estruturação da informação, entretenimento e outras poéticas encadeadas pela combinação da performance da voz, seleção musical e criação de efeitos sonoros.

Para o cinema, a música popular ou até a música erudita brasileira, como em *O descobrimento do Brasil*[41] (1937) e *Argila* (1942) de Humberto Mauro, tornava-se cada vez mais um importante elemento da narrativa e da ação de um filme. Em *Argila*, segundo Claudio Aguiar Almeida (1999), além de Villa Lobos com a música "O canto do Cisne Negro", Humberto Mauro também contou com a colaboração de Radamés Gnatalli e Roquette-Pinto, sendo este último responsável pelo argumento e a música para os versos de "Canção de Romeu", de Olavo Bilac.

Com isso, cantores do rádio, radialistas, locutores e outros profissionais da área passaram a trabalhar na produção de cinema da década de 30, marcada por uma produção sob a égide da produtora Cinédia, e, nos anos 40, com a hegemonia da Atlântida,

[41] Com música original composta por Heitor Villa-Lobos, mas ainda com uma dimensão sonora mais próxima às convenções do acompanhamento musical do período mudo. Aliás, as composições de Villa Lobos serão retomadas em vários filmes cinemanovistas marcando a trilha musical de vários filmes: *Deus o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, *A grande cidade* (1966) e *Os herdeiros* (1970) de Carlos Diegues, ou *Lúcia McCartney* (1971) de Davi Neves, como veremos no terceiro capítulo.

concretizando a articulação entre cinema, rádio e música popular como base de um cinema popular brasileiro, já consolidado pelas palavras de Paulo Emílio Sales Gomes[42]:

> A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se a fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação de "chanchada" (GOMES, 1996, p. 73).

Nesse sentido, a produção cinematográfica da década de 30, com a Companhia Cinédia, apostou no samba, no carnaval e no rádio, apresentando as imagens dos mais populares cantores e compositores da época, com Carmen Miranda, Lamartine Babo, Noel Rosa, Francisco Alves e Assis Valente. A partir daí, a produção que ganha destaque é a de musicais carnavalescos, nos quais sambas e canções de carnaval tornaram-se números musicais que se intercalam com o fio da narrativa dos filmes. Segundo João Luiz Viera: "a inovação do som permitiu a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio, ao ritmo de sambas e marchinhas inscritos, por sua vez, no universo maior do carnaval" (VIEIRA, 1987, p. 141). Com isso, houve a revitalização do universo sonoro carnavalesco que tantos realizadores queriam registrar em inúmeros filmes do período mudo, já comentado no capítulo anterior e que, neste momento, ganhava força com sua representação sonora.

A história do cinema falado brasileiro se desdobra, então, com a produção que se limita praticamente ao Rio de Janeiro, onde se criam estúdios mais ou menos aparelhados. Adhemar Gonzaga funda a Cinédia produzindo dois filmes concomitantes, *Lábios sem beijos* (1930) e *Mulher* (1931), delegando a direção dos dois a,

[42] O texto original "Panorama do cinema brasileiro (1896/1966)" é de 1966, com edição da Paz e Terra em livro de bolso em 1996.

respectivamente, Humberto Mauro e Otávio Gabus Mendes. *Mulher* deveria ter sido, pela vontade de Gonzaga, o primeiro filme sonoro brasileiro, mas se alongou em sua produção, ficando pronto somente em 1931, quando a sonorização pelo *Vitaphone*, que reproduzia orquestrações e trechos de diálogos já não mais constitui primazia[43]. Segundo Alice Gonzaga (1987, p. 39): "*Mulher* foi inicialmente sonorizado no lançamento, com discos (por Luiz Seel) que reproduziam trechos de diálogos dos atores e orquestrações de Alberto Lazzoli".

A Cinédia apostou na compra de aparelhagem de som e os primeiros testes de voz foram feitos por Gilberto Souto e Raul Roulien[44]. Mas logo os equipamentos tornaram-se precários diante da técnica e da força das companhias produtoras de Hollywood.[45] Após o sucesso do filme *Coisas Nossas,* as duas produtoras do Rio de Janeiro, a modesta Cine-Som e a Cinédia, investiram na agitação do Carnaval de 1933 para realizar, respectivamente, os filmes carnavalescos *Carnaval de 1933,* dirigido por Léo Marten e Fausto Muniz, que misturava cenas documentais com reportagens sobre o pula-pula nas ruas e nos salões cariocas, com cenas de estúdio com Genésio Arruda, os Irmãos Tapajós e a dupla Jonjoca e Castro Barbosa; e, *A voz do Carnaval*, com imagens aproveitadas de cenas documentais do carnaval carioca junto a cenas do comediante Palito no papel de Rei Momo, que não resistiu à ação do tempo, mas se tornou marco como o primeiro longa-metragem brasileiro com o som gravado na película pelo sistema Movietone, recém

[43] Na trilha musical consta a valsa "Mulher", de Zequinha de Abreu, além de músicas originais compostas e executadas por Carolina Cardoso de Menezes, ao piano.

[44] Em *Cinearte,* ano VII, n. 354, 07/12/1932, p. 5. Segundo Ana Pessoa (2002, p. 146), Roulien já era um cantor conhecido no Brasil, quando partiu em 1931 para tentar a sorte no cinema dos Estados Unidos, levando um teste realizado na Cinédia. Contratado pela Fox, Roulien participou de versões em língua espanhola de filmes americanos e foi coadjuvante em *Delicious* (1931) e *Flying down to Rio* (1933), ao lado de Dolores del Rio, Ginger Rogers e Fred Astaire. As referências dos testes de som de Roulien encontram-se na Filmografia.

[45] Vale lembrar que o período histórico não era favorável para os Estados Unidos, com a quebra da Bolsa de Nova York em 1929. No Brasil, o período presencia também uma grande turbulência política com a posse de Getúlio Vargas na chefia de um governo provisório após golpe militar de 1930.

chegado ao Brasil em 1932, introduzido pela Cinédia no curta *Como se faz um jornal moderno.*

Pode-se afirmar que existiu, na década de trinta, uma evolução da música de cinema com a introdução da gravação de bandas óticas independentes, que possibilitaram que a banda sonora fosse manipulada ao mixar diálogos, música e sons. No início da década, surgiram os primeiros departamentos de música nos grandes estúdios de Hollywood, a consolidação de várias convenções para a trilha musical com o trabalho de grandes compositores de música para cinema, como Max Steiner, e o início do uso do termo de "diretor musical" de um filme, para designar o responsável pela coordenação da equipe de som e de música, convenções já investigadas por Ney Carrasco (1993, 2003).

No Brasil, *A voz do carnaval,* primeiro filme falado da Cinédia de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, deu início à linha de produção de comédias sempre com vários números musicais e inaugura o "ciclo musicarnavalesco" (expressão utilizada por Alex Viany, 1959, p. 107). Com som da festa citada no título, o filme mostra Carmem Miranda cantando "Moleque indigesto" com o próprio autor Lamartine Babo, e "Good-bye, boy!", de Assis Valente, além de outros sambas e marchinhas como "Linda morena" e "Formosa", de Nássara; "Fita amarela", de Noel Rosa; ou "Trem blindado", de Carlos Braga.

Otávio Gabus Mendes também dedica atenção ao som em *Onde a terra acaba*, de 1932-33, ainda com a sonorização de discos comandada por Romeu Ghispman e a colaboração musical de Mário Azevedo. Segundo Gabus Mendes: "suprindo a falta da palavra, que hoje o público já sente tão sensivelmente, teremos uma música admirável e isso já não será o suficiente?".[46]

[46] Em *Cinearte,* ano VII, n. 341, 07/09/1932, p. 6.

Já o filme de Humberto Mauro, produzido por Gonzaga, *Ganga Bruta* (1933) é exemplar no processo de transição do cinema mudo ao sonoro no Brasil, dado que, assim como vários outros filmes ao redor do mundo[47], teve sua produção iniciada como um filme mudo mas, ao longo de sua produção, ganhou falas e trilha musical com a seleção de trechos de composições eruditas estrangeiras e alguns temas regionais brasileiros, com arranjos de Radamés Gnatalli. Nesse sentido, *Ganga bruta* já era, segundo João Luiz Vieira, "defasado em relação a sua técnica sonora, falado apenas em alguns momentos, e com ruídos que não se aproximavam do padrão sonoro mais realista, já demonstrado pelo cinema norte-americano" (VIEIRA, 1987, p.139).[48]

No entanto, com uma postura mais generosa, Sheila Schvarzman, em seu livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil,* comenta a música do filme quase sonoro de Humberto Mauro. Segundo a pesquisadora, a música usada pela primeira vez por Mauro (já que não existem registros de nenhuma partitura específica para os filmes anteriores) é inserida de forma sensível, procurando caracterizar personagens e ambientes:

> Há um tema central recorrente, entremeado por canções que dialogam com as imagens, como "a música do outro mundo" de Heckel Tavares e Joracy Camargo, que pontua toda a cena do ressentimento e das lembranças de Marcos. (...) Nas cenas populares, o maxixe acentua a caracterização desleixada e solta dos

[47] Ver, por exemplo, os comentários de Claudiney Carrasco (1993; 2003) sobre o filme *Chantagem e Confissão* (*Blackmail,* 1929), de Alfred Hitchcock, filme planejado para ser mudo e que durante sua produção foi convertido em sonoro.

[48] Nota-se ainda, como afirma Carlos Roberto de Souza (1998, p. 88), que desde 1926, Humberto Mauro vinha realizando filmes, *Na primavera da vida* (1926)*, Tesouro perdido* (1927)*, Brasa dormida* (1929)*, Sangue mineiro* (1930), que o colocaram na vanguarda cinematográfica do país. Extremamente inspirados, esses filmes refletem de modo pleno a condição colonial do cinema brasileiro: a oscilação entre uma temática brasileira e a imitação direta do modelo de cinema norte-americano. Paulo Emílio Salles Gomes analisa o período de formação do diretor mineiro em Cataguases examinando várias de suas influências, entre elas a de Adhemar Gonzaga, editor da revista *Cinearte* e dono da Cinédia, empresa carioca para a qual Humberto Mauro trabalhará no início da década de 30, em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, 1974.

> homens que freqüentam o bar por onde passa o engenheiro. A cena do baile popular ao ar livre, com um dos participantes de camisa listrada e os casais sambando, nos permite entrever o que o diretor terá feito em seus filmes subseqüentes desaparecidos, *Favela dos meus amores* e *Cidade mulher* – filmes musicais e de sucesso popular. *Ganga bruta* mostra uma idéia precisa sobre a utilização dramática do som, embora ele não fosse previsto inicialmente. A presença de compositores, maestros e cantores consagrados serviu para acentuar o caráter nacional na escolha dos ritmos, como a seresta, o maxixe, o batuque e a valsa que se alternam durante todo o filme, fato que não se deve creditar unicamente a Mauro, mas também ao empenho de Adhemar Gonzaga (SCHVARZMAN, 2004, p. 80-81).

Adhemar Gonzaga aposta, então, na relação entre o cinema e o rádio com números musicais, canções e humorismo ao se associar a Waldow Filmes, empresa de Wallace Downey, criada em 1934, depois do sucesso de *Coisas nossas* e de sua mudança para o Rio de Janeiro. Daí vieram os sucessos *Alô, alô Brasil* (1935), que marca a estréia de Carmem Miranda em um longa-metragem de ficção[49] ao lado de sua irmã Aurora; *Estudantes* (1935), dirigido por Wallace Downey; e, *Alô, alô carnaval* (1936). Além do título com o famoso cacoete radiofônico, repetido nas aberturas do programas da época: "Alô, Alô", o filme apresenta o mesmo número musical de Carmen e Aurora Miranda

[49] Segundo Ana Rita Mendonça (1999, p. 24), Carmen já tinha participado como extra no filme *A esposa do solteiro*, dirigido por Paulo Benedetti, de 1926. O filme não mais existe e da participação de Carmen resta apenas uma foto que aparece na revista *Selecta*, na coluna "O cinema no Brasil". Depois, Carmen aparece cantando o samba "Bamboleô", de André Filho no semi-documentário de média metragem *Carnaval cantado de 1932 no Rio*, mas sua estréia oficial é reconhecida em *A voz do Carnaval*. Ver, por exemplo, o documentário de Helena Solberg, *Bananas is my business* (1995), que narra de maneira bastante pessoal a carreira e a vida de Carmen Miranda a partir de trechos de cine-jornais (incluindo o funeral em 1955), clipes de filmes, material de TV e fotos, além de entrevistas com amigos, parentes e colaboradores artísticos.

interpretando a canção “Cantores do rádio”, de Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo. Vale destacar a sua letra:

Nós somos as cantoras do rádio
Levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono
De manhã nós vamos te acordar

Nós somos as cantoras do rádio
Nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço
Corações de norte a sul

Nós somos as cantoras do rádio
Levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono
De manhã nós vamos te acordar

Canto
Pelos espaços afora
Vou semeando cantigas
Dando alegria a quem chora
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum

Canto
Pois sei que a minha canção

Vai dissipar a tristeza
Que mora no teu coração

Canto
Para te ver mais contente
Pois a ventura dos outros
É a alegria da gente
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum

Canto
E sou feliz só assim
Agora peço que cantes
Um pouquinho para mim
Nós somos as cantoras do rádio
Levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono
De manhã nós vamos te acordar

Nós somos as cantoras do rádio
Nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço
Corações de norte a sul

Esta letra caracteriza o alcance do rádio em seu plano geográfico que reúne "corações de norte a sul" e também em seu aspecto social e político, numa época em que o rádio se consolidava como o mais eficiente veículo de comunicação de massa no Brasil, em

particular na difusão da produção musical. Também é importante lembrar que as narrativas de *Alô, alô Brasil* e *Alô, alô carnaval* foram escritas e co-dirigidas, com parceria de Wallace Downey, pela dupla de compositores Braguinha e Alberto Ribeiro.

De maneira emblemática, *Alô, alô Brasil* narrava as aventuras de um radiomaníaco que se apaixona por uma cantora inexistente. Estavam no elenco, o famoso locutor César Ladeira, os comediantes Jorge Murad, Barbosa Júnior e Cordélia Ferreira, e o ator de revista Mesquitinha. Também o destaque para os números musicais com Carmen Miranda ao cantar a marcha "Primavera no Rio", de João de Barro, e "Salada portuguesa", de Vicente Paiva e Paulo Barbosa, junto a Manuel Monteiro. Francisco Alves interpreta o samba "Foi ela", de Ari Barroso; Mário Reis canta a marcha "Rasguei a minha fantasia", de Lamartine Babo, e Aurora Miranda interpreta a marcha "Cidade maravilhosa", de André Filho, que segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997, p. 130), se tornou um dos hinos do carnaval brasileiro, cantado até hoje nos salões para avisar a todos que o baile esta chegando ao fim, mesmo tendo ficado em segundo lugar no concurso de marchas de carnaval de 35, perdendo para "Coração ingrato", de Nássara e Frazão.

Já em *Alô, Alô, Carnaval*! dois revistógrafos malandros (Barbosa Júnior e Pinto Filho) tentam vender sua revista "Banana-da-terra" (título do filme seguinte) para o empresário do Cassino Mosca Azul (Jayme Costa), que recusa, preferindo sua atração estrangeira. No entanto, com o cancelamento da vinda de sua estrela francesa, a revista é apresentada. O filme satiriza costumes e fatos da época através do recurso da paródia intercalada com números musicais, com piadas sobre a moda das expressões em inglês, a valorização do estrangeiro e a idéia de progresso que o país almejava.

Em seguida, a Cinédia teve outro impulso de produção e aceitação de público quando Oduvaldo Viana realiza *Bonequinha de seda*, musical com enredo romântico

seguidor das convenções do gênero norte-americano. É desta época também o filme que foi considerado a resposta paulista aos musicais cariocas: *Fazendo fita* (1935), de Vittorio Capellaro, que conta as aventuras e desventuras de dois diretores cinematográficos que vão acabar no hospício. No rádio, Capellaro descobriu Alvarenga e Ranchinho (Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia), que cantavam tango transformando-os em caipiras.[50] Antes Capellaro realizou sem sucesso *O caçador de diamantes*, em 1933, uma história sobre os bandeirantes com acompanhamento sonoro sincronizado com discos, Vitaphone (VIANY, 1959, p. 39-40).

Ainda nos anos 30, o ritmo que marcava o modelo de comédia musical, com a presença de astros e estrelas do rádio e do teatro da época interpretando canções que se tornaram consagradas na história da música popular brasileira, não era apenas comandado pelo samba. O filme musical carioca misturava samba-canção, fox, baladas, chachado, baião e outros ritmos da música brasileira em voga. Além disso, este mesmo modelo conquistou muitos adeptos, mas também críticos severos, particularmente depois de *Banana da terra* (1938), primeiro filme da chamada "trilogia das frutas tropicais", seguido de *Laranja-da-China* (1939), que antes foi um grande sucesso no teatro em 1929, e *Abacaxi Azul* (1944).

Segundo João Luiz Vieira, o sucesso e o impacto de *Banana da terra* podem ser comparados ao de *Alô, alô Brasil* alguns anos antes, com argumento do experiente João de Barro (Braguinha), em parceria com Mário Lago, apresentando Oscarito como o chefe de uma campanha publicitária em favor da banana, incentivada por Barbosa Júnior. A estória desenrola-se em meio à sofisticação de cassinos cariocas e do rádio, possibilitando a inserção de números musicais como "A jardineira" (de Benedito Lacerda e Humberto

[50] Outra figura importante na descoberta e aposta na nova geração de caipiras do rádio e do disco, foi Ariovaldo Pires, conhecido como Capitão Furtado, secretário de Wallace Downey na gravadora Columbia.

Porto), na voz de Orlando Silva ou o samba de Dorival Caymmi "O que é que a baiana tem?", na voz de Carmen Miranda (VIEIRA, 1987, p. 151).

A "trilogia das frutas" contou com a direção de Ruy Costa, que também era autor de revistas teatrais, cenógrafo, radialista e compositor (autor da marcha "Formosa", por exemplo). Responsável, junto com Downey, pela contratação de Lauro Borges e Castro Barbosa, conhecidos humoristas do *Programa Palmolive*, que estréiam em *Banana da terra* cantando "Amei demais" e apresentando uma versão quase completa de "A Buzina". Conhecido número humorístico censurado pelo Departamento Nacional de Propaganda, em que de bigodinho ao estilo de Carlitos, Lauro Borges parodiava Adolf Hitler em "Buzinas Espepcial der Berliniss".[51]

Outro radialista de destaque como cantor nestes filmes foi Almirante, conhecido produtor de programas de rádio (*Incrível, Fantástico, Extraordinário; Aquarela do Brasil*), que também era compositor, autor, por exemplo, de "Na Pavuna" (junto a Homero Dornelas), samba gravado com pandeiros, cuícas, tamborins, surdo e ganzá, percutidos por componentes de escolas de samba, sucesso do carnaval de 30.[52] Ele e Braguinha, figura fundamental na produção de musicais para o cinema, tinham sido do Bando de Tangarás, junto com Noel Rosa, Henrique Britto e Álvaro Miranda Ribeiro, conjunto musical formado em 1928 e desfeito em 1931, já citado nesta pesquisa.[53]

---

[51] Sobre o humor da dupla Lauro Borges e Castro Barbosa, sucessores de Jararaca e Ratinho, ver, por exemplo: PERDIGÃO, Paulo. *No ar: PRK 30! O mais famoso programa de humor da era do rádio*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Livro que inclui roteiros e dois discos com programas originais remasterizados.

[52] Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997, p. 100), esta canção e seu registro em disco derrubou o tabu de que o som de surdos e tamborins "sujava" as gravações.

[53] Sobre a trajetória de Almirante no rádio, vale lembrar a estréia em 1938 do programa *Curiosidades Musicais*, na Rádio Nacional, com pesquisa, roteiro (um dos primeiros programas montados com roteirização) e apresentação de Almirante, o quadro que ocupava uma parte do famoso *Programa do Casé*, ganhou força e se consolidou no período, que se estende até 1943, quando estréia *Um milhão de melodias*. Período em que a programação do rádio ganha novos padrões, já que em 1941 surge a radionovela com *Em busca da felicidade*, e um dos mais famosos noticiários, o *Repórter Esso*, todos da Rádio Nacional. Desde os anos 30, estórias já eram dramatizadas no microfone das Rádios Record (São Paulo), Mayrink Veiga e Nacional (Rio de Janeiro), particularmente com radioteatro, mas a radionovela ganha sucesso a partir de 1941, com *Em busca da Felicidade*, adaptação do texto do cubano Leandro Blanco, impulsionada pela conta publicitária da Cte-

No elenco de *Banana da Terra* estão vários artistas do rádio e do Cassino da Urca: Oscarito, Linda Batista, Jorge Murad, Emilinha Borba, Aloísio de Oliveira, integrante do Bando da Lua e Dircinha Batista, entre outros. Este primeiro filme da trilogia de divulgação da imagem de um país tropical representado pela beleza paradisíaca da cidade do Rio de Janeiro, do carnaval, do samba e das frutas exóticas, conta à estória da dificuldade nas vendas de bananas, principal produto da ilha Bananolândia. Daí a rainha (Dircinha Batista) e o líder da campanha publicitária (Oscarito) viajam pelo Brasil para tentar promover a banana.

A "trilogia das frutas tropicais" marca definitivamente a impopularidade dos musicais carnavalescos em certos setores da crítica cinematográfica. Segundo o historiador Claudio Aguiar Almeida (1999, p. 121-122), o cronista Pinheiro de Lemos, do jornal *O Globo*, destacou-se como um dos críticos mais impiedosos dos filmes de carnaval, o que pode ser comprovado em seu texto publicado em *Cultura Política*, periódico oficial de difusão das idéias estadonovistas:

> Ninguém discutirá que é nos chamados filmes de Carnaval que o cinema brasileiro atinge o seu nível mais baixo, sob todos os aspectos, da indigência técnica à mais desconsolada falta de imaginação. Em geral, esses filmes se resumem numa reunião mal arrumada das canções, marchas e sambas em voga no momento, ligados por um fio casual de enredo jocoso e ridículo. Neles nada há que fale à sensibilidade ou à inteligência, na sua negação

---

Palmolive. No mesmo ano, estréia também a primeira radionovela criada no Brasil, *Fatalidade*, de Oduvaldo Viana, na Rádio São Paulo. Ver, por exemplo, SAROLDI, L.C.; MOREIRA, S.V. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia.* Rio de Janeiro: Martins Fontes, Funarte, 1984. Infelizmente, não existem pesquisas mais aprofundadas que relacionam em detalhe a participação dos mesmos profissionais no desenvolvimento da dramaturgia no rádio e das primeiras experiências do cinema musical, em especial sobre a criação sonora das radionovelas e seriados radiofônicos e suas relações com a realização das comédias musicais do cinema.

sistemática e cuidadosa do bom gosto e do bom senso (Pinheiro de Lemos, *Cultura Política*, 12/02/42, p. 287).

Banana da Terra ainda foi foco de outra polêmica curiosa, segundo Sérgio Cabral, no livro *No tempo de Ari Barroso* (1990, p. 171), com o boato que a canção "Boneca de pixe" não entrou no filme devido à exigência de Ari Barroso do pagamento de 10 contos de réis pela inclusão desta música e de "Na baixa do sapateiro", mas Downey, produtor do filme, não aceitou o preço cobrado e substituiu as duas músicas por uma canção de um compositor novato chamado Dorival Caymmi. A canção de Caymmi é "O que é que a baiana tem", principal número musical do filme, com a inesquecível figura da baiana estilizada que levou Carmen Miranda, com suas bananas, para os Estados Unidos.

Segundo Stella Caymmi (2001, p. 141), o passo mais importante para a carreira de seu avô foi o convite de César Ladeira, na época diretor da emissora, para integrar o elenco da Rádio Mayrink Veiga, que tinha como estrela maior, Carmen Miranda, desde 1933. Em seguida, Dorival Caymmi participou de *Pureza,* filme inspirado no romance homônimo de José Lins do Rego, que escreveu os diálogos, dirigido por Chianca de Garcia, com Procópio Ferreira, Sarah Nobre e Conchita de Moraes no elenco. Caymmi fez a música do filme, com orquestração de Radamés Gnatalli e também aparece numa cena ao violão.[54] Caymmi participou ainda como jangadeiro cearense no curta-metragem baseado em sua canção "A jangada voltou só", realizado em Mucuripe, Ceará, em 1941; e atuou e cantou em *Estrela da manhã*, com destaque para as canções "Nunca mais" e "O bem e o mar", com arranjos de Radamés Gnatalli. [55]

[54] Filme recuperado em 1977, por Alice Gonzaga.
[55] É possível ver vários trechos e canções deste filmes no documentário *Um certo Dorival Caymmi* (2000), de Aluisio Didier.

Ainda desta primeira fase dos musicais carnavalescos destacam-se os filmes *Céu azul* (1941), com a marcha "Cowboy do amor" que projetou o conjunto vocal Anjos do Inferno; *Vamos cantar* (1941), com direção de Léo Marten, com destaque para as canções: "Alá-lá-ó (que calor!)", de H. Lobo e Nássara, com Carlos Galhardo; "O bonde São Januário", com Ataulfo Alves e Wilson Batista; ou de Frazão e Nássara: "Nós queremos uma valsa", com Carlos Galhardo e "Sete e meia", com Zilah Fonseca. Ou ainda, a comédia romântica passada durante o carnaval, *Tereré não resolve* (1938), produzida por Downey, dirigida por Ruy Costa, com argumento de Braguinha e Mário Lago, equipe do *Banana da terra.*

Além dos filmes de Luiz de Barros, com produção da Cinédia: *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na batucada* (1944), que exploravam tanto a II Guerra Mundial como a política de boa vizinhança do presidente Roosevelt. Em *Berlim na batucada,* os sambas comentavam as transformações da cidade do Rio de Janeiro, da mulata e do malandro regenerado com "Silenciar Mangueira, não", interpretado por Dalva de Oliveira e Grande Otelo ou "Bom dia, avenida", ambos de Herivelto Martins e Grande Otelo. A estória de *Berlim na batucada* trata da vinda de um norte-americano ao Rio de Janeiro em busca de talentos artísticos para filmarem um musical em Hollywood, argumento inspirado na passagem de Orson Welles pelo Brasil em 1942[56]. Não por acaso, o filme conta com a presença de Francisco Alves interpretando Chico, um autêntico malandro do morro de terno branco, camisa de seda e chapéu Panamá, além de Jararaca e Ratinho como divertidos garçons. Além disso, traz o registro de samba de roda e termina com a apoteótica seqüência

[56] Orson Welles veio ao Brasil para filmar episódios do nunca terminado *It's all true*, um semidocumentário fruto da Política de Boa Vizinhança, estratégia norte-americana criada para se contrapor à propaganda nazista na América Latina. Welles deixou boa parte de sua pesquisa sobre música brasileira registrada em programas de rádio comandados por ele, como na série *Hello Americans*, transmitida da América Latina, em que, por exemplo, em novembro de 1942, ele canta "Tabuleiro da baiana" em português junto com Carmen Miranda, como já comentou Robert Stam (2008, p. 178). A passagem de Welles pelo Brasil marca a obra do cineasta Rogério Sganzerla numa série de filmes*: Brasil* (1981), *Nem tudo é verdade* (1986), *A linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1998) e *O signo do caos* (2003), obsessão, influência e homenagem analisadas na tese de doutorado de Samuel Paiva (2005).

com escolas de samba e passistas, num cenário construído em estúdio, no qual o morro está ladeado por prédios.

Cabe ressaltar que neste período histórico no Brasil, com o Estado Novo implantado em 1937, o músico e a música popular foram transformados numa espécie de porta-voz da própria imagem paradisíaca do Brasil, com o direcionamento nacionalista de valorização do folclore, regido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP[57], e a utilização do rádio por Getúlio Vargas. A canção exaltação "Aquarela do Brasil", de Ari Barroso, por exemplo, serviu de modelo para um grande número de canções dos anos 40.[58] Além disso, a ideologia nacionalista de Vargas era corroborada por compositores nacionalistas, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone que buscavam no folclore (chamado equivocadamente de música popular) a fonte para o aproveitamento culto e refinador da música erudita ou "artística" (termo cunhado por Mário de Andrade).[59]

Entretanto, para as canções dos filmes musicais e, depois, as chanchadas, com seus temas variados e nem sempre nacionalistas, não se pode afirmar submissão aos valores e normas da censura do DIP. Segundo a pesquisadora Suzana Cristina de Souza Ferreira,

[57] Criado pela presidência da república, no período do Estado Novo (1937-1945), o DIP era o órgão que tinha entre suas principais atribuições a coordenação, orientação e supervisão de toda a propaganda oficial; a censura do teatro, cinema, da radiodifusão, da literatura, e da imprensa, além de promover eventos cívicos e exposições do governo.

[58] A música foi composta em 1939, tendo sido registrada nas vozes de Francisco Alves, Tom Jobim, Elis Regina, Caetano Veloso, Bing Crosby e Frank Sinatra, entre outras. E também integrou várias trilhas musicais de Walt Disney que falam sobre o Brasil.

[59] Para compreender a questão do nacional e do popular na música brasileira, ver, por exemplo, de José Miguel Wisnik, "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)", in: SQUEFF, E. & WISNIK, J.M., *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*, São Paulo: Brasiliense, 1983. Curioso lembrar ainda que a melhor fase da carreira de Ari Barroso encerrou-se com o sucesso "Aquarela do Brasil" e "Na baixa do sapateiro" nos Estados Unidos, levados no início dos anos 40 no pacote das Políticas de Boa Vizinhança, como nos filmes da Disney: *Alô Amigos* (1943) e *Você já foi à Bahia?* (1945). Mas nos anos 40, deve-se notar que foi a composição "Tico-tico no fubá", do paulista Zequinha de Abreu, composta em 1917 e só gravada em 1931, o maior sucesso internacional, tornando-se uma das músicas brasileiras mais gravadas no Brasil e no exterior, sendo incluída nos filmes: *Alô Amigos, A filha do comandante* (1943)*, Escola de sereias* (1944)*, Kansas City Kitty* (1944) *e Copacabana* (1947).

para os filmes musicais, o critério de escolha das canções estava atrelado mais à produção de discos e à divulgação do rádio do que ao DIP. O *star system* brasileiro daquela época foi fundado a partir do rádio, impulsionando os cantores brasileiros para o cinema, prática que reforçou, ainda mais, a idealização de astros e estrelas e a divulgação de novas modas e comportamentos. A autora afirma, ainda, que na chanchada, os números musicais muitas vezes não eram sequer coerentes com o enredo dos filmes, e mesmo assim contribuíam como elemento da composição narrativa. Assim, a música popular brasileira presente nos filmes cômicos musicais, mesmo com a censura, não era propriamente voltada para os temas nacionalistas. Além disso, as músicas de deboche e crítica nunca deixaram de marcar presença neste período, mesmo levando-se em conta de que o samba cantava menos o malandro e suas bravatas, e o tema do morro era saudado e festejado na mesma medida que os temas pessoais dos amores, da dor-de-cotovelo e da solidão. (FERREIRA, 2003, p. 97).

Nos anos 40 a 50, a chanchada cinematográfica se consolida como o gênero cinematográfico de ampla aceitação popular é a que melhor sintetiza a produção do cinema brasileiro, sendo a mais realizada e só decaindo no cinema quando foi absorvida pela televisão. Em todas as suas fases, a chanchada tornou-se um rótulo pejorativo, apesar de designar um tipo específico de comédia que não é exclusivamente brasileira e que também se desenvolveu em Portugal, na Argentina, em Cuba e na Itália (MORAIS DA COSTA, 2008). Suas primeiras tentativas de definições já foram indicadas por Sérgio Augusto, vale recordar:

> A mais sucinta e remota definição do que seja uma chanchada cinematográfica talvez tenha sido aquela cunhada por Alex Viany, no final dos anos 50: "comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais". Mais tarde, o crítico e historiador Paulo Emilio Salles Gomes a tornaria ainda mais

> concisa: "comédia popularesca, vulgar e freqüentemente musical". Outro interessado no assunto, Jean-Claude Bernardet, esquivou-se, cautelosamente, de uma definição rígida. "Não sei o que é chanchada", escreveu Bernardet na revista Cinema, terminando por lhe atribuir uma discutível elasticidade: "Acho que a chanchada é o nome geral que se dá a todas as comédias e comédias musicais de apelo popular, feitas no Brasil entre 1900 e 1960 mais ou menos, em que apareciam astros do tipo Oscarito" (AUGUSTO, 1989, pp. 17-18).

A Atlântida, fundada por Moacyr Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo, entre outros, a partir de 1941, reforça ainda mais a concentração da produção de cinema no Rio de Janeiro e, com isso, a proliferação da chanchada. No início, os fundadores da Atlântida participavam ativamente das produções lançando fracassos e sucessos, que serão comentados adiante. Depois, na "fase de ouro" da Atlântida, a produção idealista que prometia "indiscutíveis serviços para a grandeza nacional", em seu manifesto de lançamento (BARRO, 2007), cede espaço para as realizações de Watson Macedo e Carlos Manga, comandados pelo comerciante Luís Severiano Ribeiro Júnior, que já era proprietário de um grande laboratório cinematográfico, uma distribuidora de filmes e controlava um circuito exibidor em quase todo o país.

A produção das chanchadas cariocas consagrou um conjunto de atores, como a dupla Oscarito e Grande Otelo, o par romântico Eliana e Anselmo Duarte, e ainda o vilão José Lewgoy, entre outros, que foram os principais responsáveis pela aproximação do filme brasileiro com o público, com a aposta na interpretação cômica, com a troca de papéis e o *nonsense* na mise-en-scène, como explica Carlos Roberto de Souza:

> Enquanto fora do Brasil o filme musical ia caminhando para a primorosa comunhão de cinema e música de *An American in Paris (Sinfonia de Paris*, 1951), na chanchada o samba e o cinema se encontravam, mas não se misturavam. Às vezes o filme carnavalesco era quase isso: uma coleção de números musicais que parecia não ter nenhuma pretensão de homogeneidade, como se o rádio nacional arrendasse um filme inteiro para divulgação de seus contratados sem se preocupar com as virtudes do cinema. Às vezes a chanchada era só comédia e podia enveredar pelos loucos caminhos da sátira. Foi assim que, em 1954, duas tragédias americanas, *Samson and Delilah (Sansão e Dalila)* e *High Noon (Matar ou morrer*), fizeram o Brasil morrer de rir, graças a Oscarito, com *Nem Sansão, nem Dalila* e *Matar ou correr*. Com a chanchada, o filme nacional perde qualquer resquício de amor próprio e ri – pelo simples prazer de rir – da peruca de Sansão ao preço do feijão. E, coisa extraordinária, o público que até aí rira do cinema brasileiro passa a rir com ele (SOUZA, 1998, p. 108).

A chanchada reunia características acumuladas pela comédia popular, incorporando ao gênero da comédia musical do cinema variados elementos do circo, do teatro de revista, do rádio e do cinema estrangeiro. O modelo da paródia, por exemplo, era bastante popular no "teatro de rebolado" como era chamado o gênero de teatro de revista brasileiro, que reunia música popular, paródia política, transformações sociais e de comportamento e a ascensão do erotismo nas artes cênicas. Segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva, em seu livro *Viva o rebolado*, o teatro de revista interagia com a realidade social, política, econômica e cultural do país, mas sempre foi rotulada como comédia ligeira, pois

não trazia qualquer reflexão mais profunda impulsionando uma série de preconceitos contra o gênero:

> O que é o teatro de revista? (...) Este tipo de indagação acode ao intelectual que se dispunha a estudar esta espécie de divertimento por muitas eras e ainda hoje subestimada graças ao preconceito elitizante de uma crítica esteticamente estreita associada, emocionalmente, a estratos sociais pseudopuritanos, preservativa de modelos estáticos. Negam tais minorias – por ignorância da História e/ou por um antagonismo pedante, irrealista -, a importância do teatro de revista como veículo de difusão de modos e costumes; retrato sociológico e mapa lingüístico de épocas; estimulador do riso e da alegria através de monólogos e diálogos de duplo sentido ou franca ironia, canções dolentes e hinos picarescos; fascínio visual pela exibição de cenários superdimensionados de realidade ou fantasiados e multicolores, roupagens e desnudamentos opulentes e por valorizar a beleza corporal, e danças de irresistível fascínio (PAIVA, 1991, p. 6).

Apesar do sucesso popular, estes preconceitos e críticas de intelectuais apontados ao teatro de revista eram bastante comuns, tendo como exemplo Machado de Assis que, em crônica de 1873, lamentava o domínio da "cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores" (GALANTE DE SOUZA, 1960, p. 230). Assim, o gosto do público era oposto ao da crítica, tal como aconteceu com a trajetória da paródia no cinema brasileiro.

Afinal de contas, o sucesso de público marcou a história da companhia Atlântida, mesmo com as críticas sobre suas produções rápidas, baratas e freqüentemente improvisadas, seus cenários e figurinos pobres, suas estórias de humor fácil. Além disso, esta tradição de imitação irônica e zombeteira no cinema brasileiro teve início nos primórdios do cinema sonoro com as comédias de Luiz de Barros e, antes das chanchadas, o teatro de revista foi para o cinema ainda nos anos 10, tal como comentamos no capítulo anterior, em especial com o filme *Paz e amor*, entre outros.

Após o média-metragem *Astros em desfile* (1943), *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, foi o primeiro longa-metragem da Atlântida, baseado na entrevista de Grande Otelo aos jornalistas Samuel Wainer e Joel Silveira, da revista *Diretrizes*, segundo o diretor e um dos roteiristas junto a Nelson Schultz e Alinor Azevedo. Segundo Sérgio Cabral (2007, p. 105-106), a estória do filme tinha tudo a ver com a biografia do ator, já que falava de um rapaz negro do interior, fascinado pela idéia de ser artista e que, tendo lido no jornal a notícia de que uma companhia negra de revista obtinha grande sucesso no Rio de Janeiro, parte para a cidade pegando carona em variados meios de transporte. Mas, no Rio passa a vender marmitas e a morar numa pensão ocupada por artistas fracassados. Com a ajuda de um maestro e pianista, interpretado por Custódio Mesquita, ele tenta ingressar na vida artística, mas acaba internado num orfanato, de onde foi retirado por uma senhora que o adota. No final, ele consegue se apresentar num cassino, onde faz sucesso e reencontra sua mãe verdadeira, que vem do interior para assistir ao espetáculo.

A trilha musical é do arranjador e orquestrador Lirio Panicalli, com a colaboração de Custódio Mesquita com os sambas “Mãe Maria” (com David Nasser), “Promessa” e “Pretinho” (com Evaldo Rui). Entretanto, Vinicius de Moraes, crítico de

cinema no jornal *A manhã*, escreveu espinafrando a música de Custódio Mesquita, trecho também citado por Sérgio Cabral (2007, p. 112):

> Coisa imperdoável, no entanto, são os números musicais empregados e o modo como são, numa total ausência de movimento e vida. Com exceção de uma ou duas peças, trata-se de uma música sem o menor interesse (gênero cassino-turístico-patriótico, miseravelmente influenciado pelo tipo de orquestração americana), que se põe a celebrar num ritmo entre o samba e o fox as belezas naturais do Brasil, desde o Oiapoque ao Chuí e vice-versa, música em má hora lançada no mercado interamericano por Carmen Miranda e Walt Disney, que desta culpa se lavarão, e graças aos ofícios do sr. Ari Barroso, que não é compositor de talento, e sabe melhor do que ninguém o que é e o que não é bom em matéria de música popular brasileira. Sim, desde a famigerada 'Aquarela do Brasil', isso tudo está ajudando a matar a boa música popular entre nós, e eu aproveito a ocasião para contra tudo isso lançar o meu mais veemente protesto.

Depois, com o fracasso do filme *É proibido sonhar* (1943), de Moacir Fenelon, para o qual Burle compôs as músicas, a Atlântida optou pela fórmula do musical carnavalesco. Pode parecer estranho mas, a partir daí, como já apontou Sérgio Augusto (1989, p. 14), a maior convenção calcada pela chanchada era não misturar música e ficção: "geralmente, mal se podia distinguir qual de fato funcionava como suporte ou apêndice: se os números musicais (autônomos entre si) ou as peripécias que os entremeavam".

Seu filme inaugural foi *Tristezas não pagam dívidas* (1944), com argumento e direção de Ruy Costa que abandonou as filmagens, sendo estas concluídas por José Carlos Burle.[60] O filme aposta no humor da dupla Oscarito e Grande Otelo e em números musicais, como: "Atire a primeira pedra", samba de Ataulfo Alves e Mário Lago, com Emilinha Borba, ou "Clube dos barrigudos", marcha de Haroldo Lobo e Cristóvão de Alencar, com Linda Batista.

Em 1946 e 1947, na Atlântida, José Carlos Burle dirige *O gol da vitória* e Watson Macedo, *Segura, esta mulher*, sendo o primeiro uma sátira ao fanatismo pelo futebol, e o segundo, uma comédia musical que satirizava as radionovelas. Também de 1947 é o filme *Este mundo é um pandeiro*, escrito por Hélio do Soveral, com direção de Watson Macedo. Filme sempre citado por causa da seqüência de Oscarito travestido de Rita Hayworth, parodiando o famoso número musical "Put the blame on Mame", do filme *Gilda* (1946), de Charles Vidor.

Para Sérgio Augusto, em seu livro que possui o mesmo título deste filme, *Este mundo é um pandeiro* significou o começo de mudança na concepção das comédias musicais, concretizado de maneira definitiva com a chanchada de Watson Macedo, *Carnaval no fogo* (1949), que parodiou o texto de William Skakespeare com os atores Oscarito e Grande Otelo encenando Romeu e Julieta. O argumento original é de Anselmo Duarte, o roteiro de Watson Macedo e Alianor de Azevedo. A fórmula mágica do filme foi misturar os ingredientes dos filmes musicais das três décadas anteriores com a força do galã, no caso, o próprio Anselmo Duarte, uma mocinha, Eliana, e o vilão José Lewgoy.

[60] Segundo Máximo Barro (2007, p. 120), a Atlântida tinha preferência pelas filmagens em estúdio para facilitar a montagem. Para o som, não havia mixagem. Assim, diálogo não tinha acompanhamento musical, música não podia ter ruídos, e ruídos não comportavam diálogos. Segundo o pesquisador, o filme *Asas do Brasil* (1946) foi o primeiro longa-metragem a ser mixado na história do cinema brasileiro (BARRO, 2007, p. 164).

Assim, desde *O babão*, paródia de *Amor pagão (The Pagan*), se desenvolve a idéia do tratamento da paródia de filmes estrangeiros e a atitude marota de lidar com bastante humor com as próprias limitações da produção cinematográfica brasileira. Característica celebrada com as paródias dos famosos filmes hollywoodianos *Sansão e Dalila (Samson and Delilah,* 1949), *Matar ou morrer* (*High Noon,* 1952) e *How to marry a millionaire* (1953) com os respectivos *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou correr* (1954) e *Garotas e samba* (1957).

As chanchadas tinham características semelhantes às das revistas musicais, mesmo sem herdar as citadas luxuosas montagens com cenários e figurinos. As convenções utilizadas eram da linguagem simples e maliciosa para abordar temas originais, adaptados, e mesmo as paródias, abusando das palavras de duplo sentido, dos trocadilhos e da ironia. Os enredos de muitos filmes resgatam acontecimentos recentes do cotidiano, da política e dos costumes, misturados aos números musicais que, não muito diferente das comédias musicais realizadas anteriormente, privilegiavam o carnaval e as paródias de músicas estrangeiras.

Nesse sentido, é exemplar o filme *Nem Sansão, nem Dalila,* dirigido por Carlos Manga, sempre citado como um filme debochado que tem como alvo o cinema de Hollywood. Entretanto, deve-se lembrar que, ao mesmo tempo, o filme também "se diverte" com as manobras de um golpe populista claramente referente ao governo de Getúlio Vargas, e com a infra-estrutura urbana caótica do Rio de Janeiro do período, com referências ao elevado custo de vida, transportes urbanos deficientes, falta d'água, especulação imobiliária ou ineficiência do serviço público. Ou ainda, o sempre citado *O homem do Sputnik* (1959), que traz a paródia da guerra fria.

As convenções das chanchadas são também bem ilustradas em *Aviso aos navegantes* (1951), de Watson Macedo, com as canções "Beijinho doce", interpretada por Eliana e Adelaide Chiozzo,[61] e o número musical inspirado nos procedimentos de canto e dança norte-americanos com o frevo "Tomara que chova".[62] Um brilho especial pode mesmo ser encontrado em *Carnaval Atlântida* (1952), dirigido por José Carlos Burle, paródia sobre a própria chanchada, definindo-a como opção num país em que a superprodução sempre foi inviável.

Carnaval Atlântida conta a estória de uma produtora de filmes que quer fazer um longa-metragem sobre a guerra de tróia. Para isso, contratam um especialista em história grega, o professor Xenofontes (Oscarito), mas ele conclui ser um projeto impossível. O produtor, Cecílio B. de Milho (parodiando o cineasta norte-americano Cecil B. DeMille) desiste do projeto e tudo termina em carnaval, satirizando diretamente a Companhia Vera Cruz que atuava na época com a tentativa de se implantar a indústria cinematográfica. É um filme que trata sobre a realização de um filme, contrapondo o cômico ao sério, carregando uma crítica explícita sobre os preconceitos da oposição entre cultura erudita e popular.

Durante os anos 50, para competir com a Vera Cruz, a Atlântida precisou reformular-se, segundo Máximo Barro:

---

[61] A canção "Beijinho doce" foi o maior sucesso de Adelaide Chiozzo. Esta canção caipira foi resgatada na recente novela *A favorita* (2008), da Rede Globo, nas vozes das protagonistas cantantes Claudia Raia e Patrícia Pillar.

[62]Este número musical remete a *Cantando na Chuva (Singin'in the rain*), de Gene Kelly e Stanley Donen, filme homenagem aos musicais da MGM, exemplo singular de articulação de música, letra da canção, gestos e pantomina, dança e sapateado, que assegurou o sucesso da seqüência mais célebre do filme na história do cinema, mesmo não sendo original e sim uma nova versão para a canção, conforme se pode ver nos documentários sobre o filme *What a glorious feelling* e *Musicais grandes musicais*, material extra do DVD de edição especial comemorativa de 50 anos do filme, que traz também trechos dos filmes com versões anteriores das canções.

> É patente a melhoria visual, com maior uniformidade da fotografia, cenografia mais sólida, não dando aquela apreensiva visão que a parede iria tombar sobre os personagens sempre que abrisse a porta, maior cuidados nos ruídos, música e mixagem, e cópias mais satisfatórias (BARRO, 2007, p. 199).

O pesquisador aponta ainda que os filmes *Tudo azul* (1951), de Moacir Fenelon[63], e *Carnaval no fogo* indicam um ponto de transição entre os filmes paródicos que Carlos Manga empreenderá em seguida e que, erradamente, são classificados como chanchadas (BARRO, 2007, p. 251).

O diretor Carlos Manga, responsável pelas consideradas melhores comédias da última fase da Atlântida, como *De vento em popa,* com a sempre citada cena em que Doris Monteiro canta "Dó-ré-mi", direcionando os versos da canção para o coração de Cyll Farney, que a acompanha no piano, já explicou a estrutura do roteiro de suas chanchadas a partir das seguintes etapas: "1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido". Além disso, a exemplo das convenções do teatro de revista, a coreografia e as danças funcionavam como "cortinas musicais", para "facilitar a construção do roteiro e quebrar a continuidade" (AUGUSTO, 1989, p. 15).

Na década de 60, com o declínio das comédias musicais no cinema, Carlos Manga leva sua fidelidade aos procedimentos do musical norte-americano para a televisão, dirigindo programas musicais e humorísticos, como *O riso é o limite* e *Chico Anysio Show*, na TV Record; *Times Square* e *My fair Show*, na TV Excelsior; e, já nos anos 70, *Chico*

[63] Ainda sobre o musical *Tudo azul*, o pesquisador Robert Stam (2008, p. 474) se incomoda com a convenção racial da cena em que a cantora branca Marlene canta "Lata d'água na cabeça", sucesso dos anos 50, sobre a falta de água corrente nas favelas, de população predominantemente negra.

City para a Rede Globo, quando também realiza o documentário *Assim era Atlântida,* co-roteirizado com Silvio de Abreu e inspirado pelo sucesso de *Era uma vez em Hollywood (That´s Entertainment),* que reunia uma compilação de musicais da METRO.

Entretanto, é importante lembrar que, aos poucos, as chanchadas passaram a conviver com os dramas e, até misturá-los em suas comédias, como nos filmes *É proibido sonhar, Gente honesta, Sob a luz do meu bairro* e *Tudo Azul*. Posteriormente, nesta linha também se pode lembrar de *Absolutamente certo!* (1957), com roteiro e direção de Anselmo Duarte, que integrava números musicais dentro do nascimento da indústria da televisão.

Antes, o tema do morro e dos sambistas cariocas aparece no filme *Favela dos meus amores* (1935), inspirado na vida do sambista Sinhô, dirigido por Humberto Mauro, com produção de Carmem Santos. Filme musical que representa, nas palavras de Alex Viany (1993, p. 80): "o primeiro filme carioca a aproveitar um dos aspectos mais trágicos, exuberantes e musicais da vida na capital do Brasil: o morro".

Segundo Jairo Severiano, em seu capítulo "O cinema musical brasileiro", integrante do livro *Uma história da música popular brasileira* (2008), *Favela dos meus amores* contava a história de dois sujeitos de classe média alta que cismaram em montar um cabaré no morro, com o apoio de um milionário português, louco por mulatas. Daí, a trama do filme misturava personagens de níveis sociais diferentes, como o malandro tuberculoso, a professorinha dedicada que renunciava à vida na cidade, o jovem grã-fino que por ela se apaixonava e o trovador que a amava sem ser correspondido, personagens respectivamente interpretados por Armando Louzada, Carmen Santos, Rodolfo Mayer e Sílvio Caldas. A parte musical trazia algumas composições importantes como as canções "Torturante ironia" e "Quase que eu disse" (de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa), os sambas "Arrependimento"

(de Sílvio Caldas e Cristóvão de Alencar), "Inquietação" (de Ary Barroso), a canção "Por causa desta cabocla" (de Ary Barroso e Luís Peixoto) e outras que jamais seriam lançadas em disco como "Quando um sambista morre" (de Ary Barroso), "Tolinha" (de Custódio Mesquita) e a composição de título igual ao do filme, de autoria de Nássara (SEVERIANO, 2008, p.223).

O filme teve enorme sucesso nos primeiros anos do cinema sonoro e participou do processo de incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira, tendo suas filmagens realizadas no morro da Providência, primeira favela carioca. O enredo trazia marcas neo-realistas ao eleger a classe popular como protagonista e cortejar o samba como sua música, segundo Marcos Napolitano:

> Mesmo com pano de fundo para uma história de amor – dois rapazes recém chegados de Paris abrem um cabaré no morro e um deles se apaixona pela professora da comunidade - as classes populares e o mundo do samba eram presença contundente para os padrões conservadores da época. O filme procurava canalizar o interesse pelos filmes musicais brasileiros, que desde *A voz do Carnaval*, do mesmo Mauro, produzido em 1933, ocupavam um bom espaço nas preferências do público, como demonstrariam o grande sucesso de *Alô, Alô Brasil* (1935) e *Alô, Alô Carnaval* (1936), ambos de Wallace Downey. Entretanto, *Favela dos meus amores* era diferente. Além de mostrar um enredo autônomo das canções apresentadas no filme, a rigor, era a primeira vez que as classes populares brasileiras apareciam na tela encenando a si mesmas (NAPOLITANO, 2007, p. 35)

Já o filme *Cidade Mulher*, também com argumento de Henrique Pongetti, produção de Carmen Santos e direção de Mauro, não conseguiu repetir a dose de sucesso e levou a Brasil Vita Films ao fracasso.[64] No repertório de sua trilha musical havia composições de Noel Rosa, em especial a canção-título do filme "Cidade mulher", cantada por Orlando Silva e as Irmãs Pagãs, trazendo o canto de amor pela cidade do Rio de Janeiro, o que pode ser notado nos versos:

Cidade notável

Inimitável

Maior e mais bela que outra qualquer

Cidade sensível

Irresistível

Cidade do amor, cidade mulher!

A atração de José Carlos Burle por projetos neo-realistas aparece também nos filmes *Vidas solitárias, Luz dos meus olhos, Também somos irmãos* (1949) e *Maior que o ódio* (1951). Entretanto, em *Também somos irmãos,* por exemplo, persiste o truque da boate ou gafieira para o lançamento de mais uma canção, com a estréia da voz ainda infantil de Agnaldo Rayol.

Outro "drama na chanchada"[65] é *Quem roubou meu samba?* (1958), também com direção de José Carlos Burle, filme com enredo baseado na prática da "falsa parceria" de canções criada pela indústria fonográfica que roubava canções criadas por sambistas negros, analfabetos, vindos do morro e da favela, quase sempre "descobertos" por exploradores brancos, de classe média, que trabalhavam no ramo da música popular. Este

[64] Os filmes *Favela dos meus amores* e *Cidade mulher*, dirigidos por Humberto Mauro, estão perdidos.

[65] Este também é o título da biografia de José Carlos Burle, escrita por Máximo Barro (2007), que traz um valioso resgate da repercussão crítica dos filmes de Burle.

tema do roubo de canções pela indústria do rádio e do disco também aparece de maneira contundente em *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e as similaridades e divergências entre estes dois filmes são analisadas por Lisa Shaw, como neste trecho de seu texto:

> (...) existem cenas paralelas nos dois filmes, como as reuniões entre o sambista e os representantes da gravadora em um botequim e as cenas em um hospital; a famosa cantora Ângela Maria aparece em uma ponta em ambos os filmes; a favela é cenário para uma grande parte dos dois filmes (o que também é incomum para uma chanchada); em ambos os casos há seqüências de perseguição dentro da favela; finalmente, e talvez, mais impactante, em ambos os filmes, o protagonista negro sofre um ferimento na cabeça e aparece no final do filme com uma bandagem na cabeça (SHAW, 2007, p. 73).

Também o diretor Humberto Mauro dedicou seu interesse pelas canções populares brasileiras nos curtas-metragens que produziu para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão criado em 1936, por Edgar Roquette Pinto. Mauro filmou, entre 1936 e 1964, vários pequenos filmes inspirados nas canções populares brasileiras, recolhidas por Villa-Lobos e Mário de Andrade, que demonstram certa preocupação com as tradições e costumes de um Brasil rural, em temas como a saudade, a desilusão e o trabalho. Entre estes filmes, destaca-se a série intitulada Brasilianas, com: *Chuá-chuá* e *Casinha Pequenina* (1945), *Azulão e Pinhal* (1948), *Aboio e cantigas* (1954), *Cantos de trabalho* (1955) e *Manhã na roça* (1956). Além do mais conhecido, *A velha a fiar* (1964), filme bem humorado baseado na tradicional canção popular sobre o ciclo da vida, cantada pelo trio Irakitã. E também o seu último longa-metragem *Canto da saudade*

(1952), que conta a estória do camponês e sanfoneiro Galdino, cujo amor por Maria Fausta não é correspondido, entre canções como "Peixe vivo" ou "Canto do pajé", de Villa Lobos, executadas ao lado de músicas de Noel Rosa, Ernesto Nazaré, Carlos Gomes e do próprio Mauro[66].

Ainda deste período e com temática séria, até impostada, é impossível não citar um dos filmes mais populares da Cinédia, dirigido pela cantora e Rainha das atrizes no Carnaval de 1937, Gilda Abreu. Empresária do marido Vicente Celestino, ela adaptou e dirigiu para o teatro peças baseadas nas canções de Celestino, como "Ouvindo-te", "Matei", "Coração materno" e "O ébrio", encenadas com tanto sucesso que por iniciativa do produtor Adhemar Gonzaga, *O ébrio* (1946) e, depois *Coração materno* (1949) foram parar nas telas do cinema. O filme *O ébrio* contou com a participação do próprio Vicente Celestino, cantor de voz operística extremamente popular na época, para interpretar o tema da desilusão amorosa associada à bebida, marcando a estréia como diretora de Gilda Abreu. Vale lembrar um trecho da letra desta canção:

Tornei-me um ébrio e na bebida busco esquecer

Aquela ingrata que eu amava e que me abandonou

Apedrejado pelas ruas vivo a sofrer

Não tenho lar e nem parentes, tudo terminou

Só nas tabernas é que encontro meu abrigo

cada colega de infortúnio é um grande amigo

Que embora tenham como eu seus sofrimentos

Me aconselham e aliviam o meu tormento

[66] Ainda nos anos 40, fora do eixo Rio - São Paulo, houve uma ou outra tentativa de produção cinematográfica, como em Pernambuco com o musical *Coelho sai*, em 1942 (existem outros exemplos?).

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, o sucesso permanente da canção "O ébrio" inspiraria, dez anos depois de seu lançamento, a realização do filme homônimo, recordista de bilheteria em todo o país. Impressionado com a interpretação deste personagem, o público chegaria mesmo a identificá-lo com seu criador, o abstêmio Celestino, nas palavras dos autores:

> A letra dramática, repleta de desventuras e imagens beirando a pieguice, é uma perfeita sinopse para o enredo de um filme, desde o prólogo falado à parte musical propriamente dita. Nesta, o contraste da primeira parte, no modo menor, com a segunda, no modo maior, contribui para ressaltar a tragédia do protagonista. "O Ébrio", que também inspirou uma peça de teatro (em 1936) e uma novela de televisão (na TV Paulista, em 1965), foi lançado no terceiro disco de Vicente Celestino na Victor, gravadora onde ele permaneceu por 33 anos, até sua morte em 1968 (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 144).

O filme segue o modelo de produção industrial Hollywoodiano ao criar um melodrama oposto às comédias das chanchadas, o que precede as intenções da Vera Cruz, que serão abordadas mais adiante, tornando-se um dos maiores sucessos do cinema brasileiro, com mais de 12 milhões de espectadores em seu lançamento. No entanto, *Coração materno* não repetiu o sucesso de *O ébrio*, talvez porque Gilda de Abreu, autora do argumento, amenizou a tragédia inspirada na canção, com todo o seu romantismo exacerbado, que caracteriza o estilo de Celestino, cancelando o matricídio no filme proposto na canção, em que o sujeito mata a mãe e lhe extrai o coração, para oferecê-lo a sua namorada, que assim o exige como prova de sua paixão.

Os arranjos musicais dos filmes da Vera Cruz e do realismo moderno de Nelson Pereira dos Santos

No Brasil do final dos anos 50, a bossa nova entra na moda ao mesmo tempo em que se testemunhava a construção de uma nova capital para o país, Brasília, num contexto de renovação política fortalecido pelo presidente, também proclamado "bossa nova", Juscelino Kubitchek, que procurava se diferenciar do populismo de massa anterior de Getúlio Vargas, anunciando maior "leveza" política ao estilo bossanovista (SANT'ANNA, 1986).

As chanchadas já faziam referências a JK em diálogos e sambas como *Vai que é mole, Garota enxuta, Tudo legal, É de chuá, Marido de Mulher boa* ou *Esse milhão é meu*, entre outros. Com destaque para os números musicais simpatizantes de J. B. Tanko, em sua carreira consagrada na produtora carioca Herbert Richers S.A., como "A nova capital", interpretada por Linda Batista em *Metido a bacana,* que conta também com a formação da dupla cômica de Grande Otelo com Ankito; ou a canção "Maria Brasília", cantada por Blecaute em *Entrei de gaiato* (AUGUSTO, 1989, p. 171-175).

Segundo Jairo Severiano (2008, p. 329) usava-se, desde os anos 30, o termo "bossa nova" para designar um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa[67]. O trio João Gilberto, Vinicius de Moraes e Tom Jobim consagraram o estilo, a maneira de tocar, harmonizar e cantar a composição, demonstrado no primeiro LP de João Gilberto, intitulado *Chega de saudade*. Em contrapartida, desde o início dos anos 50, nota-se o emprego dos conceitos "velha guarda" e "era de ouro" da música brasileira. No final dos anos 50 até o final dos anos 60, a música popular brasileira passou a incorporar o

[67] No caso do movimento musical, Severiano relata que a expressão surgiu em um show realizado no início de 1958, no Grupo Universitário Hebraico do Brasil, sediado no bairro carioca do Flamengo, em que os jovens músicos e compositores foram anunciados como "um grupo bossa nova".

mainstream, ampliando os materiais e as técnicas musicais e interpretativas, além de consolidar a canção como veículo fundamental de projetos culturais, artísticos e ideológicos, dentro de uma perspectiva inserida na cultura política "nacional-popular".

Por outro lado, no cinema brasileiro dos anos 50, o destaque fica mesmo para as intenções mercadológicas e internacionalizantes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954), principal e mais ambiciosa tentativa de criação de uma produção industrial de cinema no Brasil, após os ensaios anteriores, principalmente, da Cinédia e da Atlântida. Criada por Franco Zampari, engenheiro italiano vindo ao Brasil para trabalhar nas indústrias da família Matarazzo em São Paulo, a Vera Cruz surgiu juntamente com a inauguração de um importante movimento teatral, marcado pela fundação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia).

À frente do empreendorismo da Companhia estava Alberto Cavalcanti, diretor com renome internacional devido à sua participação na vanguarda francesa e no documentarismo inglês, porém ausente por três décadas do país[68]. Ele e sua equipe técnica importada[69] desconheciam as experiências anteriores do cinema paulista e pretendiam produzir filmes sem nenhuma relação com o cinema realizado no Rio de Janeiro, já que a chanchada era considerada "em essência e por definição, algo de vulgar, popular no mau sentido da palavra, produto a ser exibido nos cinema pulgueiros destinado a um baixo público" (GALVÃO, 1981, p. 42).

---

[68] Da filmografia estrangeira do diretor, pode-se destacar: *Le train sans yeux* (1925-26); *Rien que les heures* (1926); *Yvete* (1927); *En rade* (1927); *Le capitaine fracasses* (1928); *Toute sa vie* (1930); *A canção do berço* (1930); *Le vacances du diable* (1930); *O tio da América* (1932); *Film and Reality* (1942); *Quarenta e oito horas* (1942); *O príncipe regente* (1947); *O transgressor* (1948).

[69] Entre eles: Chick Fowle, Ray Sturgess, Michel Stoll, Rex Endsleigh, Erik Rassmussen, Oswald Haffenrichter, Jacques Deheizelin, Bob Huke, John Waterhouse. Ainda os italianos: Aldo Tonti, Alberto Pieralisi, Amleto Daisser e Ugo Lombardi. Sabe-se que dos 18 filmes da companhia paulista, cinqüenta por cento foram dirigidos por Celi, Salce, Jacobbi, Bollini Cerri, Pieralisi, Lombardi e Gianni Pons.

Segundo Maria Rita Galvão, em sua pesquisa sobre a história da companhia a partir dos testemunhos das pessoas que acompanharam o seu desenvolvimento, sejam eles fundadores, diretores, atores ou técnicos, e também a coleta de informações espalhadas na imprensa da época[70]:

> Nos cinema o que se via em São Paulo eram sobretudo os filmes americanos; durante a guerra, a distribuição de filmes europeus no Brasil se tornou extremamente irregular. Os cineclubes que começaram a se formar no início dos anos 40 só se preocupam em exibir e distribuir cinema estrangeiro. O cinema brasileiro desses tempos é o cinema carioca: Cinédia, Atlântida, Vicente Celestino, Oscarito, Grande Otelo, Mesquitinha – a chanchada. Um cinema brasileiro que corresponde à idéia que se tinha do que fosse o bom cinema não existia; o cinema que existia era totalmente ignorado pelas pessoas que começavam a se preocupar com cinema (GALVÃO, 1981, p. 10).

Na história do teatro, a criação do TBC também é considerada um marco zero de nascimento do teatro paulista, ignorando as experiências anteriores que não tinham relação com o bom teatro europeu ou norte-americano. Antes havia apenas o "teatro ingênuo", "piegas", "pecinhas ligeiras", sem preocupação estética, marcados pelo teatro musical e de revista, pelas companhias errantes que viajavam por distantes estradas de ferro. Segundo Neyde Veneziano (2006, p. 15-26), as revistas paulistas eram diferentes das cariocas que seguiam o modelo português e, depois, o francês. As revistas paulistas apresentavam certas especificidades, como os seus personagens italianos, turcos e caipiras que apresentavam costumes próprios e linguajar com miscelânea de sotaques e tipos, mais

[70]A tese original possui cinco volumes, e seria publicada em partes, o primeiro livro e único realizado, segue o eixo de análise da burguesia paulista no cinema.

distantes das referências estrangeiras. A autora afirma ainda que esse teatro popular, entre o circo e a revista, de Piolim a Nino Nello, de Itália Fausta a Cacilda Becker, preparou a cena para a explosão do TBC.[71]

Esta lamentação e "falta de memória" da crítica cultural e seus realizadores, que serviam de justificativa para a valorização do estrangeiro, tanto no teatro como no cinema, já foi apontado por Maria Rita Galvão, ao afirmar que o esquecimento com relação ao passado não é uma fatalidade histórica, evidentemente. Sem perdoar as experiências anteriores, da prática de duas décadas dos amadores imigrantes do teatro "e de um cinema medíocres e vulgares", a autora cita a avaliação de Jean-Claude Bernardet, divulgada em vários artigos publicados em *Opinião* (1974-75), sobre o "horror da burguesia em ver refletida na tela (ou no palco, podemos acrescentar) a imagem da nossa realidade em toda a sua grosseria e crueza" (GALVÃO, 1981, p. 57).

A produção da Vera Cruz era caracterizada por um sistema de estúdios, com a preocupação de produzir industrialmente seus filmes, que constituíam dramas universais com produções luxuosas e caras pontuadas pela chave do melodrama, com temas e personagens nacionais abordados a partir de aspectos folclóricos da realidade brasileira. Características que podem parecer verdadeiros "mitos" sobre a companhia, mas que foram consolidadas na historiografia do cinema brasileiro a partir dos próprios depoimentos das pessoas que trabalharam na Vera Cruz e que relatam as histórias do seu irremediável fracasso não só devido ao alto custo dos seus filmes e a ausência de uma distribuidora própria, mas também pela arrogância de sua valorização do estrangeiro, da técnica, sem um entendimento de realização cinematográfica, que elegia técnicos e criava uma hierarquia de

[71] O teatro de revista no Rio de Janeiro e São Paulo e suas relações com o cinema já foram comentados no capítulo anterior. Vale lembrar que, da década de 30 em diante, suas encenações sofreram uma série de transformações incluindo o "rebolado" que, entre as variedades, tinha como atração números mais ousados feitos por vedetes especializadas em se despirem em cena. Com isso, a banalização do termo "teatro de revista", estendido de maneira confusa aos shows de cabarés, strip-tease e números excêntricos de circo, impulsionou definitivamente os preconceitos de críticos e espectadores.

trabalho sem levar em conta a prática e a organização da produção audiovisual. Afinal, a industrialização para o cinema brasileiro não é um fim, mas sim um meio.

De fato, não se pode negar que com a criação da Vera Cruz e, pouco depois, com a Maristela, a Multifilmes e a Kino Filmes, e vários produtores ditos "independentes", São Paulo ganha lugar de destaque no cenário da cinematografia brasileira. Mas "a produção brasileira de padrão internacional", lema da Vera Cruz, com a construção de estúdios gigantescos e caros numa época em que os "grandes estúdios" haviam acabado, a importação de equipamentos, os jantares comemorativos, os desvios e comissões indevidas, aliada a falta de habilidade na roteirização e direção de cinema, o ambiente hostil de diferenciação de técnicos assistentes brasileiros e os "experientes" estrangeiros, que mal falavam português, pontuaram a consolidação crítica sobre a sua produção. Para exemplificar estas características, consideradas tão duras por alguns leitores, vale lembrar alguns trechos do relato de Rex Endsleigh, presentes na pesquisa de Maria Rita Galvão:

> A Vera Cruz não poderia ter dado certo de forma alguma porque começou errado. Matarazzo e os Zampari pensaram que, devido ao fato se serem diretores de grandes fábricas, podiam administrar um estúdio de cinema como se fosse uma fábrica de latas. (...) Além de vários tapa-buracos, o primeiro trabalho sistemático de que me encarregaram na Vera Cruz foi montar as pistas dubladas de *Caiçara.* Isto sem entender uma palavra de português, e freqüentemente sem som-guia. Na Vera Cruz só se filmou com som direto muito depois, e pouca coisa; os filmes eram dublados no estúdio, e a sincronização feita com o auxílio do guia de som, que em *Caiçara*, não sei por que motivo, em muitas seqüências não existia. Mas então, sem poder contar com som-guia, eu ouvia as

> fitas do diálogo, olhava a imagem, e ficava procurando uma consoante forte qualquer, um *p*, um *m*, um *f* que pudesse me servir de ponto de referência; e tentava ajustar a fala aos movimentos labiais. Quando conseguia achar vários pontos de referência deste tipo, sincronizava um pequeno trecho e chamava um brasileiro qualquer que estivesse por perto, para perguntar se fazia sentido (...) Os diretores da Vera Cruz – Celi, Tom Payne -, que deveriam ter a visão de conjunto e dar sentido aos filmes, por sua vez, não apenas não entendiam nada de Brasil, como também não entendiam nada de cinema, pelo menos não de direção. Celi, na Itália, havia sido ator em alguns filmes, só isso, e no Brasil era diretor de teatro. Tom Payne na Inglaterra fazia produção, e iniciou-se na direção como assistente de Celi em Caiçara. (GALVÃO, 1981, pp. 117- 128).

A enorme citação se justifica pela riqueza do relato, como também se pode constatar nas palavras de Anselmo Duarte, "o maior galã do cinema nacional", ligado diretamente às chanchadas cariocas, contratado em 1951 pela Companhia, ao comentar as trapalhadas do processo industrial de produção da Vera Cruz, e a subordinação do diretor em relação ao montador no processo de realização:

> Os cineastas da Vera Cruz e os críticos intelectuais enchiam a boca pra falar do bom cinema, do cinema de qualidade. Ora, na época, cinema de qualidade era o cinema americano – não se conhecia outro. E o cinema americano era um cinema de montagem: filmes vivos, movimentados, bem ritmados, por isso o público e a crítica gostavam deles. (...) A Vera Cruz importara um grande mestre da montagem, o famoso Haffenrichter. Isto significava um

> determinado estilo bem-definido: tomadas curtas e rápidas, montagem viva. Ora, isto por sua vez implica a necessidade de um diretor que saiba filmar de acordo com este estilo, implica tarimba para saber prever de antemão o resultado das tomadas depois de montadas. E os nossos diretores estreantes não sabiam filmar de acordo com um estilo em que a pedra de toque era a montagem. Celi deixado por conta própria fazia teatro filmado tal qual o Burle, mais sofisticado, talvez, mas também com certeza mais primário, em termos de linguagem. Então Haffenrichter recebia aquele material incrível de cada filme, e não sabia o que fazer com aquilo, como imprimir ritmo àquelas tomadas longuíssimas. Começou a fazer listas para os diretores, pedindo planos de detalhes: olhos, mãos, pés, objetos significantes, gestos isolados, coisas que servissem para disfarçar erros de continuidade dos diretores, e ao mesmo tempo quebrassem a monotonia das cenas, que personalizassem, caracterizassem as personagens, os ambientes, etc. (...) Os diretores não sabiam o que queriam, como enquadrar a imagem, como movimentar a câmera, nada. (GALVÃO, 1981, pp. 128-138).

Ao longo dos anos 50, os filmes musicais cariocas seguem com suas convenções consolidadas. Entretanto, a música nos filmes da Vera Cruz revela que a proposta da companhia era deixar de lado os modelos singulares experimentados e desenvolvidos pelo cinema brasileiro realizado anteriormente, que integravam em seu roteiro características do teatro de revista brasileiro, com números musicais carnavalescos, além do carisma do humor e dos cantores do rádio, para pegar carona nas tradições orquestrais do cinema norte-americano com o uso de arranjos apenas instrumentais das

canções populares, consagrado padrão hollywoodiano para a música de cinema. Movimento quebrado com a entrada de novas tendências da música popular moderna com a bossa nova e a tropicália que invadem as telas do cinema na virada para os anos 60 em diante, como comentaremos no próximo capítulo.

A produção de trilha musical da Vera Cruz passa a contratar compositores regulares para a sua criação, preocupados com o uso dramático dos temas. Participaram da Vera Cruz os compositores: Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Gabriel Migliori, Guerra Peixe e o italiano Enrico Simonetti.

Segundo Cíntia Campolina de Onofre, em sua dissertação de mestrado intitulada *O zoom nas trilhas da Vera Cruz* (2005), os quatro músicos brasileiros contratados como compositores pela Companhia eram engajados ao nacionalismo musical, movimento que se refere à utilização de temas e técnicas do folclore para a composição de música erudita instrumental e vocal, camerística e sinfônica. O nacionalismo musical foi dominante na música de concerto brasileira entre as décadas de 20 e 40. A partir daí, ocorreu o choque com a introdução no país das experiências musicais de vanguarda e seus desdobramentos anti-nacionalistas. Dado importante para a análise do perfil da composição musical adotada nos filmes da Vera Cruz, com clara referência aos ritmos, danças e temas folclóricos desenvolvidos na articulação entre música, imagem e narrativa.

Além disso, estes mesmos músicos tinham larga experiência de compor para orquestras de rádio. Gabriel Migliori, por exemplo, foi diretor das orquestras da Rádio e TV Record. Vale lembrar ainda que em 1951, Almirante pediu demissão da Rádio Tupi por esgotamento físico e aborrecimento com os maestros da casa, porque considerava os arranjos da moda muito “americanizados” (CABRAL, 2005, p. 229).

Sobre a canção nas trilhas musicais da Vera Cruz, nota-se que ela aparece muitas vezes seguindo o uso funcional do padrão orquestral sendo arranjada por compositores como Radamés Gnatalli e Gabriel Migliori. Em *Tico-tico no fubá* (1951), de Adolfo Celi, por exemplo, Gnatalli faz uma recriação da música de Zequinha de Abreu, abordada na cinebiografia do compositor, um dos maiores sucessos da Companhia. Curiosamente, o choro de Zequinha de Abreu é, na verdade, de 1917, quando foi apresentado num baile em Santa Rita do Passa Quatro, cidade do interior do estado de São Paulo, ainda com o nome de "Tico-tico no Farelo".[72] Em 1931 o choro é gravado em disco pela Orquestra Colbaz, criada e dirigida por Gaó. O disco permaneceu em catálogo até a década de 40, época em que o choro ganhou maior popularidade e internacionalização, inclusive através do cinema em *Alô amigos* (1943), *A filha do comandante* (1943), *Escola de sereias* (1944), *Kansas City Kitty* (1944) e *Copacabana* (1947), sendo neste último cantado por Carmen Miranda.

Entretanto, no épico exemplar *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, com música de Gabriel Migliori, uma canção folclórica ganha destaque no mais famoso plano geral de deslocamento de cangaceiros, quando ouve-se "Muié Rendêra", ou ainda, pode-se apontar em outra cena a canção "Sodade meu bem sodade", de Zé do Norte, no meio dos vários mecanismos hollywoodianos adotados no filme.

Para Lécio Augusto Ramos (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 548), a produção paulista da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes é aquela em que melhor se identifica a influência da música de Hollywood no cinema brasileiro. Na produção carioca do período, marcada ainda pela hegemonia da chanchada, essa influência não é tão forte, em particular, com a pouca atenção para a música de fundo, ou para a fórmula do musical da Broadway

[72] Segundo Severiano e Homem de Mello (1997, p. 107), talvez porque já existisse um choro homônimo de Américo Jacomino, passou a se chamar "Tico-Tico no fubá".

que Hollywood incorporou e reformatou, com o uso de trilhas com canções próprias, compostas especialmente para o filme ou adaptadas ao seu enredo.

No entanto, na década de 50 e avançando nos anos 60, o humor e os novos números musicais no cinema foram comandados por Amacio Mazzaropi, responsável por um desdobramento paulista de alguns conteúdos e formas típicas da chanchada carioca. Mazzaropi estreou na Rádio Tupi de São Paulo, no final dos anos 40, com um programa de conversa com os caipiras da cidade grande. O sucesso no rádio o impulsionou para a televisão, praticamente inaugurando a Tv Tupi de São Paulo, em 1950, com o programa Rancho Alegre. Convidado por Abílio Pereira de Almeida para fazer filmes na Vera Cruz, Mazzaropi inicia sua carreira cinematográfica com o filme *Sai da frente*, fortemente inspirado pela literatura e teatro folclorista como Cornélio Pires e Monteiro Lobato, bem como pela figura do caipira que Genésio Arruda levou para as telas do cinema.

Paulo Emílio Sales Gomes, em *Trajetória no subdesenvolvimento*, define Mazzaropi como a "principal contribuição paulista à chanchada brasileira", compondo um Jeca impregnado de sentimentalismo que Genésio Arruda evitava. Já Célia Tolentino, em seu livro *O rural no cinema brasileiro* (2001, p. 95), aponta que Mazzaropi atuara no rádio, no circo e teatro mambembes imitando os humoristas Sebastião e Genésio Arruda, que nos anos 30 consagraram o tipo caipira.

Com representação maltrapilha e caricata, Mazzaropi entra definitivamente para a história do cinema brasileiro, particularmente com o filme *Jeca Tatu* (1959), adaptação de Monteiro Lobato, com direção de Milton Amaral. Nele, Mazzaropi incorpora a sua caricatura histriônica de caipira, cristalizando o esteriótipo e os clichês do homem do campo ou do interior paulista como indolente, simplório, conformado e astucioso.[73]

[73] É importante lembrar que foi Martins Pena, com "Um sertanejo na corte", em 1833, quem introduziu no teatro brasileiro a figura do caipira, para tornar-se uma constante na comédia de costumes brasileira. Segundo

Na análise de Célia Tolentino sobre este filme, há uma interessante abordagem sobre a condição de país rural que aparece onde não se pretende fazer representar:

> (...) na própria precariedade, indisfarçável, de nossa indústria cinematográfica, na insipiente e constrangedora imitação de Hollywood das fitas de Mazzaropi, nas coisas convocadas para oferecer contraste ao mundo caipira como coisas urbanas, que acabam depondo contra si e demonstrando todo nosso atraso, provincianismo, colonialismo cultural e econômico. A proposta do narrador de *Jeca Tatu* é fazer do caipira o outro, mas ao desenhar este outro acaba por revelar em seu olhar e retórica as marcas profundas da sua própria caipirice, que não se percebe portador. Como entender, por exemplo, que um número musical seja enxertado na narrativa, sem desempenhar qualquer função que não seja mostrar no cinema o cantor de sucesso no rádio? É para isso que Agnaldo Rayol aparece no filme cantando uma bela canção para a "platéia de vacas", sentado à cerca de um estábulo e vestido de vaqueiro. E os cantores Tony e Cely Campelo fazem número musical à beira da piscina, mostrando que a cidade está em dia com os códigos de consumo do momento. E, mais adiante, Lana Bittencourt interpreta emocionada a canção Ave Maria, com uma touceira de capim nos braços para convencer-nos de que representa uma roceira (TOLENTINO, 2001, p. 97).

Neyde Veneziano (1991), Arthur Azevedo traz para a cena do teatro de revista o inesquecível senhor Eusébio de "O tribofe", em 1892, precedido por um outro interiorano, sem o traço característico da fala esganiçada, o fazendeiro Gregório de Cocota (1885), personagens que deram impulso para a voga do caipirismo da década de 20, que se tornou clichê nos programas humorísticos do rádio e, depois, também no cinema.

É bastante contundente esta análise da pesquisadora sobre a relação de Mazzaropi com as convenções musicais da chanchada. No entanto, é preciso reforçar que estes números musicais se pretendiam sérios, sem a tonalidade zombeteira das chanchadas, consumindo de maneira alienada os signos de modernidade da época.

Outro filme de notável resistência na memória do público é *Tristeza do Jeca* (1961), dirigido pelo próprio Mazzaropi, com a bela toada-paulista "Tristezas do Jeca", de Angelino de Oliveira, uma das mais belas canções do cancioneiro sertanejo, que conta com a participação do compositor e acordeonista Mário Zan, e tem conhecida letra:

Nestes versos tão singelos

Minha bela, meu amor

Prá você quero contar

O meu sofrer e a minha dor

Assim, seja com músicas caipiras ou canções de sucesso do momento, com carisma inexplicável, esta fusão entre Jeca e Mazzaropi se desenvolve em muitas aventuras em inúmeros filmes, todos seguidores do mesmo esquema de enredo sentimentalista e alienado, se tornando, até hoje, um dos maiores marcos do trabalho de produção/ distribuição/ exibição e também de aceitação de público para um filme brasileiro.[74]

[74] Mazzaropi funda a sua própria companhia cinematográfica em 1958, com a qual lança um filme por ano até a sua morte, em 1981. A divulgação em massa da estereotipia de Mazzaropi vai de *Sai da Frente* (1952) e *Candinho* (1954), dirigidos por Abílio Pereira de Almeida; *Chico fumaça* (1958), de Víctor Lima; *Jeca Tatu* (1959), de Milton Amaral; *Tristezas do Jeca* (1961) dirigido pelo próprio Amácio Mazzaropi; *Casinha pequenina* (1963), de Glauco Mirko Laurelli; *O puritano da rua Augusta* (1965) e *Jeca e a freira* (1968) com direção de Amácio Mazzaropi; *Uma pistola para Djeca* (1969), de Ary Fernandes; até *O Jeca macumbeiro* (1974), *Jeca contra o Capeta* (1975), *Jecão... um fofoqueiro no céu* (1976), *Jeca e seu filho preto* (1978), e *Jeca e a Égua Milagrosa* (1980), com direção de Pio Zamuner, entre outros.

Ainda deste período, é preciso lembrar que Alberto Cavalcanti, depois de se afastar da Vera Cruz, fez três filmes: *Simão, o caolho*, para a Maristela, estrelado por Mesquitinha; *O canto do mar*, adaptação "abrasileirada" do sucesso francês *En rade*, desta vez ambientado em Pernambuco; e *Mulher de verdade*, com Inezita Barroso, Colé Santana e Adoniran Barbosa no elenco, os dois últimos filmes para a nova produtora carioca Kino Filmes, antes de seu regresso para a Europa. (SOUZA, 1998, p. 118).

Além disso, paralelamente a esta produção cinematográfica de estúdios e em oposição a eles, tanto na sua vertente paulista quanto carioca, surgiu uma geração de realizadores independentes, que assegura a continuidade dos filmes de pretensões artísticas. Entre estes, podemos destacar a produção do cineasta Walter Hugo Khouri, que deu seguimento ao cinema de pretensões universalistas da Vera Cruz, realizando dramas psicológicos nos moldes do cinema clássico.

A produção independente trouxe também filmes como *O saci* (1953), de Rodolfo Nanni, e *A estrada* (1957), de Oswaldo Sampaio, além de filmes considerados precursores do cinema engajado da década seguinte, como *Agulha no palheiro* (1953), o primeiro filme feito por um jornalista e crítico de cinema, Alex Viany, que incorpora a música popular ao seu enredo, e *O grande momento* (1958), de Roberto Santos e, sobretudo, o trabalho de Nelson Pereira dos Santos, que enveredou por um cinema de tom neo-realista, fugindo aos padrões dos estúdios ao filmar *Rio, 40 graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957).[75]

[75] O neo-realismo italiano eclodiu em 1945 com *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, e teve seu apogeu em 1948 com os filmes *A terra treme*, de Luchino Visconti, *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica, e *Alemanha ano zero*, de Roberto Rossellini. Já nos anos 50, esta tendência poética de se fazer cinema marcou seu fim com *Umberto D* (1951), de De Sica. Para entender mais sobre a experiência italiana e as suas relações com o cinema brasileiro, ver, por exemplo, as análises de Mariarosaria Fabris em: "A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas", In: *Revista ALCEU*, 2007; *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura,* 1996; e sua análise em detalhe dos filmes *Rio quarenta graus* e *Rio Zona Norte* em *Nelson Pereira do Santos: um olhar neo-realista?,* 1994.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos é considerado um dos fundadores do cinema moderno brasileiro, aproximando-se da geração de jovens críticos e realizadores do Cinema Novo. Assim, a instigante relação do cinema dos anos 60 com a canção popular pode ser analisada a partir dos sambas de Zé Keti (José Flores de Jesus) presentes nos filmes *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte.* Segundo Mariarosaria Fabris:

> Em *Rio, quarenta graus*, o aspecto mais turístico da então capital federal, esse grande mito construído pelo cinema carioca e mesmo por produções estrangeiras, chocava-se com o 'olhar neo-realista' que Nelson Pereira dos Santos lhe lançava. A cidade era ainda a grande protagonista, mas o diretor pretendeu dar vez e voz a outras personagens: à gente do povo. É bem sintomático, portanto, que a canção que abre e fecha o filme seja o samba *A voz do morro* (FABRIS, 1994, p. 82).

O filme retrata o Rio de Janeiro a partir do morro para contar a história de meninos pobres que, em pleno domingo, trabalham para sobreviver e percorrem vários pontos turísticos denunciando sua exclusão. O "morro" como um "território mítico" está na letra da canção e na estória do filme, talvez por isso o samba tenha sido escolhido para se tornar o *leitmotiv* do filme. O samba de Zé Kéti, ufanista a seu modo, faz a exaltação do próprio samba em seus versos:

> Eu sou o samba
>
> A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
>
> Quero mostrar ao mundo que tenho valor
>
> Eu sou a voz do terreiro...

Cantado pela primeira vez na quadra da União de Vaz Lobo, em 1956, "A voz do morro" se tornou o primeiro sucesso do compositor com a contribuição de sua inclusão na trilha musical do filme de Nelson Pereira dos Santos, como também com sua adoção como prefixo do programa de televisão *Noite de Gala,* como relatam Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997, p. 325).

Já em *Rio, zona norte,* o morro é o espaço da história do sambista Espírito da Luz Soares, que tenta sobreviver com suas canções em meio à cultura comandada pela elite e às trapaças da indústria fonográfica, estória baseada na vida de Zé Kéti. Entretanto, os arranjos da trilha musical destes dois filmes de Nelson Pereira dos Santos foram assinadas por Radamés Gnatalli e contaram com uma orquestra para a sua gravação[76]. O uso da música de Zé Kéti arranjada por Radamés Gnatalli ainda enfatiza a fronteira entre a cultura popular e a erudita, emoldurada por um trabalho sofisticado ainda tributário de formas narrativas clássicas, também analisadas por Randal Johnson (1984, p. 166-167), Fernando Morais da Costa (2008, p. 162-163) e Robert Stam, em texto original de 1997, "A favela: de *Rio, 40 graus* a *Orfeu Negro*, 1954-1959", publicado no Brasil em 2008, no qual se pode destacar o seguinte trecho:

> O filme exibe uma tensão entre os sambas diegéticos – aqueles em que vemos e ouvimos os sambistas – e os sambas extradiegéticos, que funcionam como comentário (por exemplo, aqueles que acompanham os créditos), não baseados nas imagens. Os sambas não-diegéticos tendem a ser mais orquestrados, mais europeizados; refletindo a influência dos códigos de Hollywood e de estilos musicais da linha das *big bands* norte-americanas. A música como

[76] Aliás, o diretor vai trabalhar em filmes seguintes, como *Mandacaru vermelho* (1961) e *Boca de Ouro* (1962), com Remo Usai, outro compositor de trilhas musicais orquestrais que teve bastante destaque entre os anos sessenta a oitenta.

> comentário alimenta uma identificação com Espírito, comunicando seus estados de humor ao espectador por meio de um "análogo de sentimento" musical. A trilha sonora exibe, ironicamente, o próprio processo descrito no filme, isto é, o processo pelo qual o samba se origina nas batucadas dos morros e depois desce para as rádios e as casas noturnas, adquirindo casa passa mais uma pátina de elaboração sofisticada (STAM, 2008, p. 246).

Assim, nota-se em *Rio zona norte* e em outras trilhas musicais de "roupagem erudita" compostas por Gnatalli, a insistente concepção de orquestrar a canção popular. Característica definidora de sua música de cinema, mesmo levando-se em conta a presença nesta trilha musical dos sambas "Mexi com ela", "Dama de Ouro" e "Mágoa de sambista", utilizados como procedimento dramatúrgico para a caracterização de situações da narrativa e do protagonista sambista, interpretado por Grande Otelo, que tem as suas composições roubadas pela indústria do rádio e do disco, como já analisou Mariarosaria Fabris (1994).

Desse modo, mesmo ao preservar os seus ritmos, Gnatalli elimina da canção seus incômodos textos poéticos verbais, que quase sempre são permitidos apenas para acompanhar os créditos finais dos filmes quando o canto da voz e a explicitação da mensagem da letra não mais roubam a cena das imagens visuais.

Ainda sobre as trapaças em torno das gravações e usos das canções, outro exemplo consagrado é o filme francês *Orfeu Negro*, dirigido por Marcel Camus, no qual o editor de músicas Sacha Gordine embolsou os direitos das músicas compostas por Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes e Luís Bonfá para a peça *Orfeu do Carnaval*, como "Manhã de Carnaval" e "O nosso amor".[77] Afinal de contas, este processo de apropriação

[77] Vinicius de Moraes e Tom Jobim colaboraram ainda em "Felicidade" e "Frevo"; Luís Bonfá colaborou em "Manhã de Carnaval" e "Samba de Orfeu", sendo que Elizeth Cardoso e Agostinho dos Santos dublaram as

indevida não é característico apenas da indústria fonográfica e não se desenvolve apenas num período histórico particular.

vozes nas canções. Além disso, o filme traz imagens reais do carnaval de 1958. Segundo Sérgio Augusto, o editor francês embolsou os direitos das músicas, em www.orfeunegro.net/Orfeu_files/SergioAugusto, acessado em 15/10/2008.

TROPICÁLIAS, ENGAJAMENTO POLÍTICO E OUTRAS CONVERSAS AUDIOVISUAIS DOS ANOS 60 E 70

Nosso som tropical nas telas do cinema

No Brasil, a música popular dos anos 60 é marcada pela consolidação da Bossa Nova e de certa intelectualização da canção com a mistura das tendências modernas da música internacional. Neste período, surge a sigla MPB, grafada em letras maiúsculas como se definisse um gênero musical específico ou demarcasse uma espécie de tradição musical brasileira, incorporando artistas diversos.[78]

A sigla MPB abraça diferentes estilos da canção urbana e uma série de mudanças para a música brasileira, principalmente para a canção. A bossa nova e a Jovem Guarda ampliam a diversidade musical. Ambas dialogam com sonoridades vindas das influências internacionais e o tropicalismo inaugura uma nova fase na história da música

[78] A origem do movimento e da sigla MPB foi anunciada pelos discos e eventos musicais que apostavam na idéia de uma nova postura diante dos dilemas de tradição e ruptura calcados nos anos 60. Entre eles estão o disco de Nara Leão intitulado *Nara*, de 1963, o disco *Samba eu canto assim*, de Elis Regina, em 1965, o espetáculo *Opinião*, de 1964, ou os *Festivais da canção*, entre 1965 e 1967.

brasileira. Tudo isso é amplamente divulgado pela televisão[79] que substituiu o rádio como a mais importante vitrine da música popular, em particular com os programas musicais de grande sucesso[80] como *O fino da Bossa*[81], *Bossaudade* e *Jovem Guarda*[82], todos veiculados pela TV Record, ou os ciclos dos Festivais de MPB em vários canais de televisão. Assim, a valorização vocal dos artistas do rádio passava a ser substituída pela preocupação com as habilidades performáticas diante da câmera, colocando a imagem do artista, seus gestos, danças e postura cênica como centro das atenções na difusão da música popular massiva. O exemplo mais contundente talvez seja mesmo o conjunto de artistas comandados por Roberto Carlos, que se tornaram a mina de ouro da TV Record. Desprovidos de preocupação política ou estética, os cancionistas do iê-iê-iê faturavam alto com suas reproduções do rock anglo-americano, com o comportamento apenas aparentemente rebelde, mas na realidade conservador, impulsionando vários sucessos pela televisão que foram parar nas telas do cinema, como veremos mais adiante.

O movimento bossa nova foi a primeira reviravolta musical operada a partir da canção popular, entre os anos 1958 a 1963. O novo estilo de canção e de artista, com Tom Jobim e João Gilberto, acompanhados por Vinicius de Moraes, Carlos Lyra e Nara Leão. Segundo Luiz Tatit (2004): "a bossa nova de João Gilberto atingiu uma espécie de grau

[79]O advento da televisão em 1950 ocorreu durante o período de crescimento industrial; já no início dos anos 60, existiam quinze emissoras de televisão operando no Brasil. Entretanto, segundo Sérgio Mattos (2000; 2008), houve rápido crescimento da televisão entre 1964 e 1985, resultado direto e indireto das políticas adotadas pelo regime militar.

[80] Os Festivais de Música Brasileira e os Festivais Internacionais da Canção (FICs), mobilizaram vários produtores musicais, compositores e intérpretes, além de redes de TV e de publicidade, com seus patrocinadores, com resultados amplamente conhecidos, tendo consagrado inúmeras canções, vencedoras ou não das competições. Vale lembrar que estes festivais eram realizados pelas emissoras de televisão e, por isso, levavam os seus nomes, com exceção dos FICs, que segundo Marcia Tosta Dias (2005, p. 311), foram promovidos pela TV Rio em 1966 e pela TV Globo (de 1967 a 1972). A TV Excelsior produziu festivais em 1965 e 1966, e a TV Record, a pioneira, em 1960, 1966 a 1969, além da I Bienal do Samba em 1968. Idealizados e divulgados pelas emissoras, esses festivais promoveram o entrelaçamento entre a "cultura de protesto" e a associação entre MPB e mercado. Ver, por exemplo, de Zuza Homem de Mello, *A era dos festivais: uma parábola*, 2003.

[81] O programa teve sua estréia em abril de 1965, reunindo Elis Regina e Jair Rodrigues, e iniciando uma série de musicais de grande sucesso.

[82] O programa teve sua estréia no dia 22 de agosto de 1965, com Roberto Carlos e seu forte apelo entre a juventude da época, que possuía pouco espaço na televisão.

zero da sonoridade brasileira". Para Tatit, no domínio da interpretação, a bossa nova representou a mudança da modulação da potência da voz do pulmão e das cordas vocais para o microfone, amplificador e equalizador de freqüências, conquistando a atenção do ouvinte pelas sutilezas da palavra cantada e da voz. A Bossa Nova também marcou o surgimento de um outro pensamento musical, voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional como o jazz e o pop.

Mas foi a Tropicália que reinventou e tematizou criticamente a canção. Sem nos esquecer que muitas vezes o que chamamos de Tropicalismo ou Tropicália não define apenas um movimento musical com a produção de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Gal Costa, Rogério Duprat e os Mutantes, entre os anos de 1967 e 1970, mas sim um conjunto de manifestações culturais por meio do corpo, da voz, da roupa, das letras, danças e diálogos de experiências estéticas diversas que incluíam o teatro, com a ousada montagem da peça "O Rei da vela", de Oswald de Andrade (escrita em 1937), que estreou em 1967, com o Grupo Oficina, sob direção de José Celso Martinez Correa; ou as artes plásticas, com as obras de Hélio Oiticica e de Lígia Clark[83].

Da efervescência do rock, da contracultura internacional e do quadro político e cultural do Brasil, é a intervenção da performance sonora tropical e da fala nas canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso, com os afrontamentos eletrificados dos Mutantes, que marcam definitivamente a história da música com o lema "É proibido proibir", promovendo com mais força e anarquia a idéia da mistura na canção brasileira: do bolero, do tango, dos ritmos regionais, do brega, do pop; enfim, das várias tendências entrecruzadas. Entre a

[83] Tropicália também é o título da canção de Caetano Veloso, música com estrutura rítmica de baião, com arranjo de Júlio Medaglia e inspiração vinda do samba "Coisas nossas", de Noel Rosa, tal como relata o próprio Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical*, p. 184. Vale lembrar ainda as experiências midiáticas de Hélio Oiticica, com o *Quase-cinema* e as *Cosmococas* (1973), produzidas em parte nos Estados Unidos, sob a forma de ambiente sensoriais. Outra dimensão tropicalista fundamental ocorreu na literatura, como com a publicação de *Panamerica* em 1967, de José Agrippino de Paula.

paródia e a homenagem ao material musical tido como de "mau gosto", de massa e consumo ligeiro, destacam-se novos procedimentos poético-musicais para a música popular que se lançam sobre a performance do canto, do corpo e da voz, assumindo interferências de diferentes níveis culturais como proposta estética e característica que organiza a indústria cultural.

Para Renato Ortiz: "se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação do mercado de bens culturais" (ORTIZ, 1988, p. 113). Além disso, como já afirmou Zé Celso Martinez Corrêa: "68 foi, acima de tudo, uma revolução cultural que bateu no corpo"[84], referência clara à agressão sofrida nas prisões, torturas e exílios, como também sobre a ruptura da liberação do comportamento e da performance do corpo, deflagrada e cristalizada nos palcos, tanto como procedimento para o teatro como para a interpretação e construção do espetáculo para a música.

No debate historiográfico da canção popular, entre os livros fundamentais na compreensão e análise do tropicalismo, pode-se citar *Tropicália: Alegoria, Alegria* de Celso Favaretto, obra que se debruça na idéia de que a "explosão" tropicalista encaminhou uma abertura cultural para a sociedade brasileira ao incorporar temas do engajamento político dos anos 60 de maneira criativa. No entanto, a pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda acrescentou mais um elemento para a discussão com a visão que o tropicalismo seria o fruto de uma crise política da esquerda, provocada pelo questionamento das ideologias, fundamentalmente o marxismo, e a perda do referencial de atuação propositiva das vanguardas artísticas e intelectuais, sintetizando uma situação de crise da modernidade (1981, p. 55)[85].

[84] Em "Longe do trópico despótico" (1977), in: CORRÊA, Zé Celso Martinez, *Primeiro ato – Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 125.

[85] A explosão tropicalista coincidiu com a radicalização do processo político de ditadura militar no Brasil, principalmente em relação as manifestações culturais e o AI-5, de 1968.

O crítico literário Roberto Schwarz, num texto em que realiza reflexão sobre as relações da produção cultural com a política deste período, também indica o "espetáculo de anacronismo social" efetuado como operação de desmistificação tropicalista diante dos compromissos ideológicos da ditadura militar instalada no país.[86]Assim, numa atitude antropofágica, o tropicalismo incorporou parodicamente o caldo da cultura anterior, o exotismo da paisagem tropical, o kitsch da vida suburbana, os anseios da burguesia católica, o olhar estrangeiro e o elogio à tecnologia, cravando oposições simples entre arcaico e moderno, local e universal, numa justaposição do cafona com o industrial, definida por Gilberto Gil e Torquato Neto de "uma geléia geral brasileira".[87]

Com isso, a bossa nova e a tropicália se transformaram nas duas principais referências estéticas para a canção popular brasileira, como sintetiza Luiz Tatit:

> Tropicalismo e bossa nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira. Por isso, são invocados toda vez que se pede uma avaliação do século cancional do país. É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os modos de dizer convincentemente. Em época de exclusão, prevalece o gesto tropicalista no sentido de retomar a pluralidade. Em época de excesso de maneirismos estilísticos e de abandono do princípio entoativo, o gesto bossa-nova refaz a triagem e decanta o canto pertinente. Ambos os gestos atuam na própria mente dos compositores e cantores impelindo-os, ao mesmo tempo, para a diversidade e para o apuro técnico e estético. É provável que ainda sobrevivam no decorrer do século XXI, como componentes críticos

[86] Em SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969", in: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978/1992; reeditado no livro de bolso *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
[87] Canção "Geléia Geral", que mistura folclore brasileiro tradicional com modas internacionais, bumba-meu-boi, iê-iê-iê e elepê do Sinatra.

> inerentes ao próprio ofício de composição, arranjo e interpretação de música popular e como responsáveis pelo eterno trânsito do cancionista entre o gosto de depuração e o desejo de assimilação (TATIT, 2004, p. 89).

No cinema, vários compositores e cancionistas colaboraram em trilhas musicais, como Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Edu Lobo, Francis Hime, Milton Nascimento, Roberto Menescal e Egberto Gismonti. Mas a grande mudança para a trilha sonora do cinema brasileiro, durante os anos 60, é o surgimento de novas propostas com as primeiras experiências com o gravador Nagra e as novas concepções de trilhas musicais[88].

O som no cinema brasileiro se transforma com os novos parâmetros do som direto que, a partir de 1962, passou a ser utilizado nos filmes de diversas maneiras e em conjunto com as novas abordagens estéticas do período, tanto no cinema documentário como na ficção. Assim, a voz e a fala popular ganham nova força na produção de documentários, como nos consagrados exemplos de *Arraial do cabo* (1959), *Aruanda* (1960) e em *Maioria Absoluta* e *Integração racial*, ambos de 1963, considerados os primeiros filmes efetivamente "diretos".

[88] De fato, o som direto e as inovações técnicas correlatas contribuíram para transformar profundamente o panorama do documentário, em particular com a captação de entrevistas e falas em externas. Nos primeiros anos do som direto, durante a afirmação da tecnologia Nagra, o técnico Luiz Carlos Saldanha foi essencial na captação e depois, na sincronização dos sons na montagem. Segundo Fernando Morais da Costa (2008, p. 257), o Nagra é um gravador portátil de rolo desenvolvido por Stefan Kudelski em 1952. Este gravador registra o som em fita magnética de ¼, e foi aproveitado nos seus primeiros anos em reportagens radiofônicas. Apenas em 1957, a companhia lança o Nagra III, o primeiro modelo a ser utilizado em cinema e televisão. Mais tarde, os modelos 4, 4.2, IV-S (o primeiro estéreo) consolidam a marca no mercado de som direto para cinema até o início dos anos 90. No cinema brasileiro, ainda segundo Morais da Costa, o Nagra esteve presente desde 1959, quando foi utilizado em co-produções alemãs. Mas foi em 1962 que o documentarista Arne Sucksdorff traz dois aparelhos para o curso dado no Museu de Arte Moderna.

Em *Aruanda,* segundo Fernão Ramos (2008, p. 328-330), as músicas folclóricas da região foram gravadas em som magnético portátil, representando a fala cantada do povo, com um cantor paraibano, acompanhado por um tocador de pífano e um violinista. Também o filme *Garrincha, alegria do povo* (1962), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, aproveita o equipamento Nagra, emprestado de Arne Sucksdorff e usado por Eduardo Escorel, para gravar ruídos e sons do Maracanã para serem utilizados ao longo do filme[89]. Com a mesma intenção de explorar a paixão pelo futebol, a música popular parece ganhar atenção especial inserida na trilha musical deste filme que, segundo Fernão Ramos (2008, p. 348), sobrepõe, contraditoriamente, o fundo com música erudita, emoldurados por Bach ou Scarlatti, com a intensidade de sambas da época; sambas-enredo, como "Brasil glorioso", da Portela, e "O Império desce", da Império Serrano; e, cantos religiosos populares, como o candomblé, que vão marcar obras-chave do Cinema Novo.

Mais adiante, tem-se o curta *Viramundo* (1965), documentário dirigido por Geraldo Sarno, que apresenta "vozes múltiplas, falas diferenciadas", incluindo a voz do locutor, do entrevistador e de entrevistados, e até a voz de Capinam, letrista da canção do filme. Vozes que mostram multiplicidade de sotaques, vocabulários e intenções, em particular a partir da voz do próprio cineasta, que ao informar também julga e avalia, sem pretensão de imparcialidade, na análise de Jean-Claude Bernardet, no livro *Cineastas e Imagens do povo*, de 1985, que ganhou nova edição em 2003. [90]

---

[89] Os depoimentos de Garrincha e do médico Nova Monteiro foram gravados com os pesados equipamentos tradicionais, o que, para Luciana Corrêa de Araújo (2004, p. 237), determina que sem o equipamento adequado para todo o filme, não se pode explorar um dos procedimentos básicos tanto do Cinema Verdade quanto do Cinema Direto, que é a entrevista.

[90] Sobre a voz no documentário, é preciso lembrar que, segundo Fernão Ramos (2008, p. 23-24), há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções. Desde o documentário clássico, até o final da década de 50 com o predomínio da locução fora-de-campo (a *voz over* ou a voz de Deus), com a produção do Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo), em seus primeiros anos (1937-1945) como exemplo característico. Até o aparecimento da estilística do cinema direto/ verdade a partir dos anos 60, quando o documentário se torna mais autoral e passa a enunciar asserções dialógicas, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos, em particular com entrevistas e depoimentos. Ainda segundo o autor, no documentário contemporâneo, há forte tendência em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa, como será comentado mais adiante.

Embora seja evidente o atraso na aparelhagem e nos recursos de captação e edição de sons, outro exemplo consagrado deste período é o uso estético do ruído, que se transforma em efeito sonoro, com o estranhamento evidenciado no plano inicial de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. O famoso ruído do carro-de-bois citado por Noel Burch:

> Em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, uma jovem equipe de brasileiros revelou talento e sensibilidade na organização plástica dos ruídos que nascem da imagem (em especial, a "música" dos créditos, um longo ranger de rodas de carro-de-bois, de uma beleza absolutamente inédita (BURCH, 1992, p. 124-125).

Vidas Secas, filme considerado uma das obras primas do cinema brasileiro, representa para a trilha sonora marco de ruptura com as tradições de trilhas para cinema. Oposto ao uso da música orquestral, empregado nos próprios filmes anteriores de Nelson Pereira dos Santos pelos compositores e arranjadores Radamés Gnatalli e Remo Usai, a ruidagem do carro-de-boi se transforma em música, servindo como "expressão do sofrimento e do lamento dos nordestinos caminhando pelo sertão", como já comentou o sonoplasta Geraldo José (2003).

De fato, antes do cinema novo, a trilha musical no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, padrões clássicos, com o predomínio do uso de números musicais, principalmente nas comédias, e da música orquestral, de maestros como Lírio Panicalli ou Gabriel Migliori. Lembrando que a trilha sonora no cinema clássico é elaborada por meio do sincronismo da imagem visual e dos sons a partir de uma concepção para a dimensão sonora que prega uma espécie de discurso da neutralidade, maneira de colocar a trilha musical como faceta técnica complementar na confecção do controle da narrativa e de sua

recepção. Assim, o fenômeno sonoro no cinema passou a ser predominantemente utilizado de forma a se tornar imperceptível ao espectador.

Este modelo de uso do som caminha junto com sua “diegetização” (tudo o que diz respeito ao mundo representado), recorrendo, segundo Claudia Gorbman (1987, p. 73), a certos princípios bem definidos, entre eles: a "invisibilidade", em que o aparato técnico da música não diegética não é visível; a "inaudibilidade", o uso da música subordinada às imagens para criar uma ilustração ou uma atmosfera correspondente à situação dramática; e o respeito à “continuidade” e à “unidade” da narração, com o uso da repetição do material musical, com o chamado "*leitmotiv*" ou motivo condutor – um desdobramento da criação do compositor alemão Richard Wagner na música, em que temas melódicos recorrentes são associados a situações dramáticas, sentimentos ou ações de personagens, e da instrumentação com o intuito de auxiliar a construção da unidade formal e narrativa. Assim, a canção quando inserida numa trilha musical entrava como um número musical ou música diegética, subordinada ao fluxo dramático.

Por outro lado, segundo o pesquisador Irineu Guerrini Jr, em “A música no cinema dos anos sessenta: inovação e diálogo” (2002), as músicas dos filmes brasileiros mais representativos dos anos 60 e 70 são pautadas por alguns dados fundamentais, como o abandono do padrão sinfônico/ orquestral e a execução da música por um número menor de músicos – às vezes um só músico, como foi o caso do cantor, compositor e instrumentista Sérgio Ricardo com suas composições e interpretações para *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e *Terra em Transe*, de 1967, ambos de Glauber Rocha.

Ainda segundo Irineu Guerrini Jr, o cinema brasileiro, a partir dos anos sessenta, faz uso freqüente de gravações já existentes, como a música erudita e sinfônica dos grandes mestres – especialmente Villa-Lobos – jazz e canções populares, que eram

comuns como música diegética no tempo das chanchadas, mas raras fora da diegese, quando a regra era a música instrumental. Um exemplo bastante interessante do aproveitamento de canções já existentes, que não era comum até a década de 50, e que se tornaria freqüente a partir dos anos 60, é a inserção em cena de pequenos trechos de duas consagradas canções da bossa nova, que saem do rádio do carro: "Dindi" de Antônio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira, com a voz de Silvia Telles, e "Samba de uma nota só", de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, com João Gilberto, em *Os cafajestes* (1962) de Ruy Guerra. Filme que traz músicas que oscilam entre o *cool jazz* e a bossa nova, numa atitude atenta às tendências do cinema moderno francês[91].

Historiadores e críticos da música popular assinalam ainda um estranho cruzamento entre a Bossa Nova e a chamada música de protesto a partir dos anos 60. Este intercâmbio entre artistas de diversos setores, no cruzamento da produção para teatro, cinema, música e literatura, segundo o pesquisador Affonso Romano Sant'Anna (2004, p. 48), caracteriza esta nova geração. Na relação entre música e cinema, destacam-se nomes como Sérgio Ricardo, Carlos Lyra e Geraldo Vandré. Carlos Lyra, por exemplo, além de integrar o movimento Bossa Nova também participou do Centro Popular de Cultura (CPC), compondo a música "O subdesenvolvido", com letra de Francisco de Assis.

Na análise de Arnaldo Contier (1998), um dos fundadores da historiografia acadêmica sobre música popular, neste período de intensa militância política, em que desde 1962 vários universitários ligados ao CPC, criado pela UNE (União Nacional de Estudantes), entendiam que a criação artística (música, teatro, cinema, etc.) deveria ser também arte conscientizadora, revolucionária, capaz de ajudar a preparar as massas para a revolução social e política, a música, com a bossa nova cindia-se em dois grupos: de um

[91] Há o uso do jazz no cinema em filmes como *Ascensor para o cadafalso* (*Ascenceur pour l'échafaud,* 1957), dirigido por Louis Malle, com música do trompetista Miles Davis; ou ainda, em *Acossado* (*Á bout de souffle*, 1959) e *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1961), de Jean-Luc Godard.

lado, os conservadores que falavam do sol, do mar, da flor e do amor; e do outro lado, os engajados, formado por universitários-artistas, poetas, intelectuais, jornalistas, entre outros que almejavam debate político e social nas letras das canções.

Dentro desta concepção nasceu a música de protesto, ou a canção engajada brasileira, que ainda segundo o autor, possui duas vertentes básicas: uma, inspirada no material rural, representada por Edu Lobo, e outra, calcada no material urbano, proposta por Carlos Lyra. No cinema, Carlos Lyra fez as músicas dos filmes *Couro de gato* (1961) e *O padre e a moça* (1966), dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade e de *Gimba* (1963), dirigido por Flávio Rangel.

Pode-se lembrar ainda que a canção "Quem quiser encontrar o amor", de 1961, de autoria de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, interpretada por este último, foi considerada um marco na tentativa de criação de uma "bossa nova participante, portadora de uma mensagem mais politizada" que, segundo Marcos Napolitano (2001, p. 33), trazia uma letra que rompia com o elogio do "estado de graça" da bossa nova, em cujas canções a figura do "amor" expandia-se para "um estado musical-existencial". Esta canção em particular ganha outra função no filme *Couro de gato*, curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, produzido pela UNE, em 1961. Sobre a canção no filme, Marcos Napolitano afirma:

> O filme narra as aventuras dos favelados para conseguir fabricar tamborins artesanais para o carnaval, utilizando-se do couro dos referidos animais. Entre a versão do disco citado e a do filme, nota-se algumas diferenças. A primeira entrada da canção, na trilha sonora, ocorre em canto coletivo apoiado na percussão tradicional do samba, num retorno ao "samba quadrado". (...) A participação de

> coro de escola de samba também valorizava a entoação tradicional do samba (o que não é destacado na versão de Geraldo Vandré) (NAPOLITANO, 2001, p. 34).

Assim, há um destaque para a canção popular que passa a fazer parte das novas proposições estéticas do cinema do período. No entanto, isto não significa que ocorreu total abandono da música orquestral, que ainda encontrou permanência em vários filmes e, em particular, com os arranjos insistentes de Radamés Gnatalli, que, por exemplo, torna orquestral a canção "Luz negra", de Nelson Cavaquinho, em *A falecida* (1965), dirigido por Leon Hirszman; o trabalho de Cláudio Petraglia em *São Paulo S/A* (1965), junto ao desenho de som de Juarez Dagoberto, e *O caso dos irmãos Naves* (1967), dirigidos por Luiz Sérgio Person; ou ainda, as trilhas de Remo Usai, em *Assalto ao trem pagador* (1961), dirigido por Roberto Farias, *Mandacaru vermelho* ou *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos, mesmo lembrando que *Mandacaru vermelho*, por exemplo, inclui duas canções: "O sol c'a mão", assinada por Mozart Cintra, e "Mandacaru", de Remo Usai e Pedro Bloch, sendo esta última inserida na abertura e no encerramento do filme.

Além disso, segundo Irineu Guerrini Jr (2002, p. 206), o uso desta canção na abertura do filme é uma referência clara ao filme *Matar ou morrer*, clássico do *western*, já citado no capítulo anterior, que teve grande sucesso e é considerado pioneiro na configuração da convenção do uso de canção com elementos épicos no cinema, que já carregam em seu texto poético verbal informações sobre a narrativa ou seus personagens, além de outros clichês do gênero que se desdobram na trilha musical de Usai.[92] Já em *Boca de ouro*, o diálogo de Usai é com as convenções das trilhas musicais dos filmes policiais

[92] Claudiney Carrasco, em seus comentários sobre a função épica da canção no cinema, elege este filme, dirigido por Fred Zinnemenn, como exemplar no uso da canção como abertura de um filme. No caso, a canção "Do not forsake oh my darling", de Dimitri Tiomkin, é cantada em primeira pessoa, do ponto de vista do protagonista, mas não por ele, demonstrando "seu aspecto épico, de interferência do narrador" (1993, p. 82).

americanos da época; entretanto, o destaque não fica para a orquestra, e sim para a sonoridade dos instrumentos de sopro, guitarra elétrica, vibrafone, piano, baixo e percussão.

Por outro lado, a canção popular passa a impulsionar títulos e narrativas de filmes, a bossa nova, por exemplo, aparece em algumas narrativas como no filme de Leon Hirszman, *Garota de Ipanema* (1968), inspirado pela canção-título de autoria de Vinicius de Moraes e Tom Jobim.[93] O filme mostra a primeira participação cinematográfica de Chico Buarque, realizada com a canção "Um chorinho". Além disso, conta também com a colaboração do próprio Vinicius de Moraes na elaboração do roteiro com sua poesia em torno da mulher e do amor, como comenta Fernão Ramos:

> A participação de astros e estrelas da música popular e de suas canções permeia todo o filme em ritmo parecido ao que hoje seria um videoclipe. Aparecem além de Vinicius de Morais, Chico Buarque, Nara Leão, Ronnie Von, o MPb-4, acompanhados de uma trilha sonora que vai desde a bossa nova ao iê-iê-iê, passando pelas melosas canções norte-americanas de sucesso na época (RAMOS, 1987, p. 372).

O filme não obteve grandes bilheterias e acabou se consolidando como mais um exemplo de filme com a compilação de canções da sua época, verdadeira "frustração" para seus realizadores, críticos e público, na análise de Maria do Socorro Carvalho (2005), que ao resgatar o material de divulgação do filme comenta suas ambições:

> Embora construído por meio de músicas, *Garota de Ipanema* não seria um show nem um filme musical, e sim "um filme canção",

[93] Tom Jobim também foi responsável pelas trilhas musicais, sem a utilização de canções, de *Porto das caixas* (1962) e *A casa assassinada* (1970), de Paulo César Saraceni.

> advertiam seus realizadores, havendo perfeita integração entre as músicas e a narrativa, da qual fariam parte orgânica (...) conforme seus produtores, era "uma história de amor" que apresentava um painel da moderna música popular brasileira (CARVALHO, 2005, p. 244-245).

Logo em seguida, em 1969, Hirszman dirigiu o curta *Nelson Cavaquinho*, filmado na casa do compositor um pouco antes de sua morte. Com depoimentos sobre a sua vida e sobre suas canções, o curta é considerado, por Fernão Ramos (2008, p. 361) como "cinema direto puro"[94].

Com isso, destaca-se um outro aspecto importante nas trilhas que elegiam a canção: é a força da música engajada, com a escolha de letras que traziam algum tipo de reflexão sobre política e sociedade. Assim, para abordar o Cinema Novo, é preciso trabalhar com a textura dos filmes que marcam a nomeação de um estilo de se fazer cinema que explode nos anos 60, assumindo forte recusa ao cinema industrial estrangeiro, como versão brasileira da política de autor que procurou destruir o mito da técnica na criação cinematográfica, em busca por nova linguagem capaz de exprimir uma visão crítica da experiência social brasileira.

O cineasta Glauber Rocha é também autor referência para se entender o Cinema Novo, como em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro publicado em 1963, em que ele faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecendo seus princípios. Além disso, Glauber atribuía à música de seus filmes uma importância pouco usual. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), ele articula em um só texto o messianismo religioso e o cangaço no nordeste a partir da narrativa e do uso de uma

[94] Leon Hirszman filmou também o curta *Partido Alto* em 1976, mas só o finalizou em 1982. O documentário apresenta os sambistas Mestre Candeia e Manacéa, que cantam e contam a origem do samba tipo partido alto.

trilha musical que interfere e atua na construção de sentido do filme. Glauber misturou canções de cordel com a música de Villa Lobos, que por sua vez também resgata elementos populares em seus estudos e composições. Segundo Lúcia Nagib:

> Essas dissonâncias entre música e imagem são fruto da fórmula narrativa moderna adotada por Glauber, à maneira dos cinemas novos, segundo a qual os diferentes níveis narrativos não deviam se reiterar, mas introduzir elementos novos que se complementam ou contradizem mutuamente (NAGIB, 1996, p. 74).

Na análise de Ismail Xavier, em *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (escrito originalmente em 1983 e relançado em 2007) existe uma relação dialética entre as matrizes musicais do cordel e da música de Villa-Lobos. Xavier analisa como os cordéis dominam a narração do filme de maneira complexa mesmo diante da simplicidade da oralidade da palavra cantada do cordel, marcado pelo refrão cantado em coro "O sertão vai virar mar, o mar virá sertão", espécie de "discurso projetivo" encenado, que propõe uma "noção humanista e laica da história ou uma idéia metafísica de destino" ao transformar o produto folclórico em fonte inspiradora, em modelo formal para a composição de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha, quase como uma voz erudita que encena o folclórico, depura o cantar em versos que carregam fortes desdobramentos narrativos e comentam a cena, tecendo a estória de recados para o espectador. Já a música erudita emoldura o filme, com sua inserção na abertura e nas cenas finais, quando da invasão do mar, configurando o projeto nacionalista em andamento, colocando a partitura de Villa-Lobos como citação, reafirmação solene de conotação fortemente nacionalista.

Já o filme *Terra em transe* foi considerado matriz estética do Tropicalismo[95] apesar de Glauber Rocha nunca ter admitido qualquer identidade com o movimento ao longo de sua vida. No entanto, certas idéias e procedimentos glauberianos já foram detectados no movimento musical por críticos de cinema e de música, como Ismail Xavier ou Carlos Calado.[96] Xavier, por exemplo, utiliza o conceito de alegoria como chave interpretativa e situa o Tropicalismo como movimento que deu continuidade às idéias lançadas por Glauber, a partir da aposta numa "verve paródica" da "representação do consumo" e do "inventário irônico das regressões míticas de direita".

Sobre a trilha musical de *Terra em Transe* pode-se apontar o destaque das músicas de Villa-Lobos, Giuseppe Verdi e Carlos Gomes, alternadas com umbanda, samba, carnaval, jazz e bossa nova cantarolada por Gal Costa. Músicas que se articulam de maneira particular com a "espacialidade" do filme, como já analisou o pesquisador Rubens Machado Júnior, em sua tese de doutorado, em suas palavras:

> As músicas que integram a trilha sonora de *Terra em transe* parecem extremamente diferenciadas entre si. Não sobressai qualquer tratamento ou nuançamento de transição que as interligue. Não se estabelece aqui aquele tipo de contigüidade comum no cinema industrial ou hollywoodiano que integra diferentes temas musicais num só tecido, geralmente confeccionado pelos "arranjos" do músico que responde pela trilha do filme. Como líquidos

[95] Caetano Veloso e José Celso Martinez Côrrea realizaram diversas declarações sobre o impacto de *Terra em transe* na instauração da atitude e criação tropicalista, o que impulsionou esta afirmação a se tornar lugar-comum repetido em todo balanço ou resumo sobre o assunto. Ver, por exemplo, citação de uma entrevista com Caetano Veloso para a revista *Bondinho*, no livro *Cultura e participação nos anos 60,* de Heloísa Buarque de Hollanda e M. A. Gonçalves, 1982, p. 51; ou os depoimentos de Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, 1997, p. 187, e de José Celso Martinez Côrrea, em *Primeiro ato – Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, 1998.

[96] Ver a análise de Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993), apresentada em sua "Introdução", p. 09-28 e desenvolvida, por exemplo, no capítulo "Terra em transe: alegoria e agonia", p. 31-63. Ver, também, o livro de Carlos Calado, *Tropicália: a história de uma revolução musical,* 2004.

> imiscíveis, as músicas de *Terra em transe* mantém a sua heterogeineidade, configurando um conjunto de certo modo "polifônico", mesmo quando elas vêm superpostas em mixagem, mantendo sempre a sua integridade elementar em qualquer tipo de dissolução (MACHADO JÚNIOR, 1997, p. 123).

Desde 1964, o cinema brasileiro procura respostas sobre os acontecimentos políticos e o Golpe militar com um conjunto de filmes muito particulares, com variedade de estilos e inspirações. Um dos mais famosos filmes testemunhos desta época é *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, com raro trato e documentação da MPB de protesto vigente. Neste filme, podemos ver e ouvir trechos do show *Opinião*, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, com músicas de Zé Ketti e João do Vale. O show Opinião estreou dia 11 de setembro de 1964, no teatro do super-shopping Center da Rua Siqueira Campos, numa realização do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo, com a participação de Nara Leão (substituída por Maria Bethânea, em 1965) Zé Ketti e João do Vale.

Opinião foi um espetáculo que reunia música e teatro, sendo considerado a primeira manifestação artística de peso após o golpe de 1964. Estranho para os dias de hoje, o engajamento político deste show foi sucesso de bilheteria. E no filme, é Maria Bethânea quem canta o número mais célebre do show com a canção "Carcará", de João do Vale. Canção que deixa explodir seu texto poético verbal, escancarado pela dramaticidade da interpretação de Maria Bethânea, cuja performance dá força as palavras tanto no canto como na parte declamatória, acompanhada pelos instrumentos e pelo coro dos músicos que continua cantando o refrão. Vale destacar um trecho desta composição de João do Vale e José Cândido:

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que home
Carcará
Pega, mata e come

O desafio traz também a canção "É de manhã", de Caetano Veloso, uma canção da peça *Arena conta Zumbi*, com letra de Augusto Boal, inspirada em Bertolt Brecht, e a música de Edu Lobo, que nas cenas finais do filme é apresentada com todo o seu texto poético verbal, quase como um comentário do personagem ou do diretor, já que a música entra de forma extra-diegética, fundindo com as palavras revolucionárias, que deram o tom da seleção musical escutada ao longo do filme, a idéia do indivíduo e do coletivo, da reflexão e da ação diante do tempo histórico, num tom bem diferente da alienação das letras das canções da bossa nova. Deve-se lembrar a letra desta canção que encerra o filme:

(Declamado)
... E que falar de amor e flor
É esquecer que tanta gente
Está sofrendo tanta dor
Todo mundo me diz
Que eu devo comer e beber
Mas como eu posso comer
Mas como eu posso beber
Se estou tirando o que eu vou comer e beber

De um irmão que está com fome
De um irmão que está com sede

De um irmão
Mas mesmo assim eu como e bebo
Mas mesmo assim essa é a verdade
Dizem crenças antigas
Que viver não é lutar
Que sábio é o que consegue ao mal com o bem pagar
Quem esquece a própria vontade
Quem aceita não ter seu desejo
É tido por todos os sábios
É isso que eu sempre vejo
É a isso que eu digo
Não!

(Cantado)
Eu sei que é preciso vencer
Eu sei que é preciso brigar
Eu sei que é preciso morrer
Eu sei que é preciso matar

É um tempo de guerra
É um tempo sem sol (bis)
Sem sol, sem sol, tem dó (bis)

(Declamado)
Eu vivi na cidade

No tempo da desordem
Vivi no meio da gente minha
E no tempo da revolta
Assim passei os tempos
Que me deram pra viver

(Cantado)
É um tempo de guerra
É um tempo sem sol
E você que me prossegue
E vai ver feliz a terra
Lembre bem do nosso tempo
Desse tempo que é de guerra

É um tempo de guerra
É um tempo sem sol (bis)

Veja bem que preparando
O caminho da amizade

Não podemos ser amigos
Ao mal vamos dar maldade (bis)

Se você chegar a ver
Essa terra da amizade
Onde o homem ajuda o homem
Pense em nós só com bondade

É um tempo de guerra
É um tempo sem sol (bis)

(Declamado)
Essa terra eu não vou ver!

Pode-se destacar que, neste período, a música popular tinha importante papel na articulação da cultura engajada e nacionalista como resposta ao golpe militar. De maneira geral, o lirismo da bossa nova cedia espaço para o estilo épico das canções de protesto, voltadas principalmente para o público universitário. A música, o cinema e o teatro convergiam para a busca de uma expressão que articulasse conteúdos, perspectivas e temáticas com forte contextualização histórica e política. O teatro engajado brasileiro, desde o final dos anos 50, se constituía no fundamental pólo de formulação estética e ideológica através da arte e do espetáculo. Nesse processo, destacavam-se os trabalhos do Teatro de Arena, criado em 1953, e a obra de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), considerado um dos mais importantes dramaturgos desta geração[97].

Em contrapartida, há a participação das canções de Roberto Carlos que invadem as telas do cinema dentro e fora da produção do Cinema Novo. Para diversificar o sucesso comercial, com inspiração clara do novo estilo musical[98] internacionalizado pelos Beatles e pelo impacto do filme *Os reis do iê-iê-iê* (*A Hard Day´s Night*, 1966), a Jovem Guarda e, em especial, Roberto Carlos se envolve em algumas aventuras cinematográficas

[97] A peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar,* de Vianinha, e *Arena conta Zumbi*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, o maior sucesso de público em São Paulo, em 1965.

[98] O *rock and roll* pode ser considerado uma das expressões mais importantes da música de massa e cultura juvenil norte-americana. Ele chegou ao Brasil na segunda metade dos anos 50, quando a cantora Nora Ney gravou "Rock around the clock", de Bill Haley, pela Continental, em 1955. Depois, a RCA lança "Rock em roll em Copacabana", do brasileiro Miguel Gustavo, interpretado por Cauby Peixoto. Gravações que impulsionaram a nova geração de cantores como os irmãos Tony e Celly Campelo ou Sérgio Murilo, com um amplo repertório composto de versões de sucessos internacionais, anteriores a "era Beatles" e a transformação do rock em "iê-iê-iê" da Jovem Guarda nos anos 60. Vale lembrar que o programa musical Jovem Guarda, realizado pela TV Record, foi ao ar de 1965 a 1969, voltado para o público juvenil, com repertório que apresentava rock alienado e baladas românticas, animados por Roberto Carlos e seus amigos Erasmo Carlos e Wanderléia.

que destacam as suas canções na trilha musical. As canções estão dentro e fora da narrativa, de forma diegética e não-diegética, ainda seguindo as convenções do filme musical que apresenta uma narrativa tímida quase como pretexto para a inserção de números musicais. No entanto, Roberto Carlos não protagoniza suas aventuras apenas para cantar, ele também pilota carros, helicópteros e até um foguete, para se livrar de bandidos, comandados pelo "vilão" eternizado por José Lewgoy, nos filmes *Na onda do iê-iê-iê* (1966), de Aurélio Teixeira; e, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968), *Roberto Carlos a 300 Km por hora* (1971), sob a direção de Roberto Farias.

Vale destacar em *Roberto Carlos em ritmo de aventura* que o cantor aparece, vestindo um casaco amarelo antes de sua obsessão pelo azul, em longas tomadas de helicóptero sobre as praias do Rio de Janeiro, inclusive atravessando o túnel de Copacabana, quando sua canção "Namoradinha de um amigo meu" acompanha as imagens de puro espetáculo audiovisual nos moldes de um videoclipe. No entanto, nota-se que a letra e as imagens do passeio turístico não se relacionam diretamente:

> Estou amando loucamente
>
> A namoradinha de um amigo meu
>
> Sei que estou errado
>
> Mas nem mesmo sei como isso aconteceu
>
> Um dia sem querer olhei em seu olhar
>
> E disfarcei até pra ninguém notar
>
> Não sei mais o que faço

Pra ninguém saber que estou gamado assim

Da Jovem Guarda, Jerry Adriani rouba a cena nos filmes *Essa gatinha é minha* (1966), de Jece Valadão; *Jerry – a grande parada* (1967) e *Em busca do tesouro* (1967), ambos de Carlos Alberto de Souza Barros. A banda Os Incríveis protagonizam *Os incríveis neste mundo louco* (1966), dirigido por Paulino Brancato Júnior. Erasmo Carlos se destaca em *Os machões* (1973), de Eduardo Escorel e, mais tarde, em *Cavalinho Azul* (1984), de Reginaldo Farias. E Wanderléia, além de atuar em *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa,* participa de *Juventude e ternura* (1968), de Aurélio Teixeira.

Nestes filmes, Roberto Carlos e sua turma apresentavam um comportamento aparentemente rebelde com suas roupas e o uso de cabelos longos, mas os conteúdos das canções desmentiam qualquer resquício de rebeldia, como já analisou Waldenyr Caldas (2001, p.54-58) a partir da canção "Quero que vá tudo pro inferno", a mais importante na ascensão de Roberto Carlos, que, segundo o autor, resume as tendências e perspectivas dos jovens e adultos adeptos da Jovem Guarda: o individualismo, desinteresse pelos acontecimentos da época, comodismo e até apatia.

Por outro lado, também as canções de Roberto Carlos se inserem no cinema mais ousado com outra chave de interpretação ao serem articuladas com outras estórias e estilos narrativos, tal como nos filmes de Arnaldo Jabor: em *Pindorama* (1970) que se misturam com Astor Piazzola, ou em *Toda nudez será castigada* (1973) em que ouvimos a canção "Detalhes", de Roberto e Erasmo Carlos, entre outros filmes marginais que serão comentados mais adiante.

Ainda no final dos anos 60, Walter Lima Júnior realizou *Brasil ano 2000* (1968), considerado um dos filmes mais próximos do movimento tropicalista,

principalmente pela paródia que regula o conflito de gerações e a justaposição do arcaico e do moderno. A sátira presente no filme de Walter Lima Jr. utiliza a ficção científica e o musical para driblar a censura diante do contexto social do Brasil militarizado de 1969/70 e seus projetos de modernização. Além disso, a trilha musical é de Rogério Duprat, com canções de Gilberto Gil, Capinam e Caetano Veloso,[99] que compôs "Objeto não-identificado" para o filme. Segundo Fernão Ramos:

> *Brasil ano 2000* insere-se, plenamente, no movimento tropicalista que, na época, reivindicava a representação de um Brasil disforme e desigual, através da justaposição alegórica de fragmentos díspares. De um lado o Brasil moderno, de outro o arcaico: o contraste daria a medida desta junção. O filme compõe a imagem alegórica de um país futuro, utilizando como argumento uma família que erra sem destino após a terceira guerra mundial. (RAMOS, 1987, p. 377).

Na análise de Ismail Xavier (1993), o canto e a dança trazem elementos paródicos nas cenas domésticas e públicas, com músicas que comentam o estranhamento das gerações e a crise da esfera familiar, "tomando o índio como ponte para uma ironia à civilização que associa a permissividade (barbárie) da sociedade de consumo", bem como utilizando a ode ao foguete como "viagem para outra dimensão ("agora não tenho quem me manda", "quero ir para uma estrela bem longe daqui"), ou ainda, a marca do subdesenvolvimento com "minha terra tem foguete onde canta o sabiá", paródia à "Canção de Exílio", que nas palavras de Xavier:

[99] Nos anos 60, Caetano Veloso participa também do filme *Os herdeiros* (1968/1969), de Cacá Diegues, junto a Dalva de Oliveira, Nara Leão e Escola de Samba da Mangueira; e da trilha musical de *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz* (1967), de Paulo Gil Soares, e *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Coni Campos. Nos anos 70, realiza as trilhas para *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman; *Toques* (1975), de Jomard Muniz de Brito; *A dama do lotação* (1978), de Neville de Almeida; e *Muito romântico* (1979), de Daniel da Silveira.

> As canções de Gil trazem o arranjo-colagem estilo Rogério Duprat e exibem a letra-comentário que imprime uma tonalidade que realça a posição do jovem como enunciador da paródia; em questão a identidade ou o confronto arcaico/moderno, as canções cumprem o programa, mas os "deslizes" coreográficos comprometem a criação de ironia (a coerência não solicitaria tal desajeito excessivo). Em outras palavras, há problemas no jogo intertextual de Brasil ano 2000, o que sabota a sua consciência do subdesenvolvimento, tornando-a um ressentir o subdesenvolvimento (XAVIER, 1993, p. 125).

As canções da tropicália também marcam o filme *Copacabana me engana* (1969), dirigido por Antônio Carlos Fontoura, filme que traz um retrato da juventude alienada dos desdobramentos políticos vigentes, que sonha em "se dar bem" sem esforço nos estudos ou no trabalho, perambulando pelas ruas entre paqueras, bebedeiras, agressões e *milk shakes* ao som de "Baby", de Caetano Veloso, com a interpretação de Gal Costa, e "Bat Macumba", de Caetano Veloso e Gilberto Gil, com os gritos de Gil.

Nos filmes *Terra em Transe* de Glauber Rocha, *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade e, principalmente, no chamado Cinema Marginal, entra em cena a atitude antropofágica também no discurso musical a partir do uso de ruídos, colagens e superposições de diferentes materiais musicais, quase sempre de maneira descontínua e brusca, chamando a atenção do espectador.

Em *Macunaíma,* pode-se observar o trabalho de colagens musicais com a picardia e a malandragem das chanchadas, numa atitude tropicalista que demonstra ruptura com o modelo dominante de música de cinema. A trilha musical é composta por hinos,

marchinhas, iê-iê-iê, samba-canção, xaxado e música de concerto, misturando Villa Lobos, Borodin e Johan Strauss com Jorge Ben, Francisco Alves, Roberto Carlos, Dalva de Oliveira, Luiz Gonzaga e Jards Macalé.

Numa cena, Macunaíma, em sua "fase branca",[100] interpretado por Paulo José, junto com seus irmãos caminham pela cidade e avistam a guerrilheira Cy (Dina Sfat) correndo pela rua e sendo perseguida por uma kombi. Daí, ouve-se um trecho da canção "É papo firme", na voz de Roberto Carlos:

> Essa garota é papo firme, é papo firme, é papo firme
>
> Se alguém diz que ela está errada
>
> Ela dá bronca, fica zangada
>
> Manda tudo pro inferno
>
> E diz que hoje isso é moderno

Enquanto acompanhamos esta letra, a garota moderna elimina vários policiais ao entrar dentro da kombi para, em seguida, ao sair do veículo, atirar longe um braço arrancado de algum policial e se esconder numa garagem onde de fato irá conhecer e se enamorar de Macunaíma.

Um filme marginal que merece destaque é *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, em que o diretor assina a sonoplastia do filme junto com Edmar Agostinho, sonoplasta com passagem pela Rádio Cacique de São Caetano e pela Rádio Clube de Santo André, e na Gravodisc, que tinha seu estúdio na Rua General Osório, na

[100] Em sua infância, Macunaíma tem sua "fase negra" e é interpretado por Grande Otelo; através de uma fonte mágica, ele fica branco e lindo, conforme sua própria fala no filme.

chamada Boca do lixo. A trilha musical é utilizada como uma espécie de intervenção sonora, ou seja, o destaque fica para a atitude de recortar e mixar vários trechos curtos de música erudita com Beethoven e Carlos Gomes, de música brega hispano-americana, de músicas de ritual afro-brasileiro, músicas de outros filmes, rock, além de música popular brasileira com "Asa branca", de Luiz Gonzaga. Segundo o crítico Ismail Xavier:

> A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada (*O bandido da luz vermelha, Macunaíma, Brasil Ano 2000*), os artistas trabalham com maior nuance as ambigüidades do fenômeno Carmen Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o *kitsch*, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional (...) O Tropicalismo, de modo especial, instaura uma nova forma de relação com tais influxos externos e produz choque com suas colagens que trabalham a contaminação mútua do nacional e do estrangeiro, do alto e do baixo, do país moderno – em pleno avanço econômico e urbanização – e do país arcaico, este que até setores da esquerda cultivavam, no plano simbólico, como reserva da autenticidade nacional ameaçada (XAVIER, 2001, p. 31-32).

Estas misturas e colagens da trilha musical, sintonizadas com a concepção tropicalista, são coerentes com a proposta de toda a trilha sonora do filme, calcada no uso de sonoplastia, conceito legitimado no veículo rádio para definir o trabalho de inserções sonoras e musicais, mixagem de trilhas e efeitos na construção de paisagens e poéticas sonoras para a programação radiofônica. Segundo o próprio sonoplasta Edmar Agostinho, em depoimento a Irineu Guerrini Júnior (2002), o filme apresenta trechos musicais

retirados de coleções ou coletâneas de trilhas para rádio, uma delas é a primeira música a ser ouvida no filme. Estes discos especiais são cotidianamente utilizados em rádio e televisão como fundo musical para a apresentação e locução de programas e trazem músicas variadas, quase sempre instrumentais e sem a indicação de autoria, como também podem conter diversos efeitos e ruídos, como os de telefone, buzinas, chuva, etc..

Nesse sentido, fica mais clara a escolha da música popular hispano-americana presente na trilha musical, que inclui: "Mambo Jambo" e "Mambo n. 8", com Perez Prado, ou "Perfume de gardênia", com Benvenido Granda, além de trechos de músicas assobiados pelo protagonista, com os boleros, guarânias e mambos que eram muito comuns na programação radiofônica dos anos cinqüenta e início dos anos sessenta. Músicas que se entrelaçam com músicas de outros filmes, como a música de ritual afro-brasileiro, com canto feminino e percussão, que segundo Irineu Guerrini Jr (2002, p. 142) é a mesma usada por Glauber Rocha na abertura de *Terra em transe;* ou a música de Victor Young, de *Sansão e Dalila*, de Cecil B. de Mille. Além disso, o próprio rádio ganha referência clara no filme com o uso da narração, com textos manchetados por um casal de locutores, no estilo sensacionalista dos programas de crônica policial do rádio brasileiro consagrado da época.

Outro diretor que se encanta com a Tropicália, ou talvez apenas com a figura e a performance de Rita Lee, nos Mutantes, é Walter Hugo Khouri em *As amorosas* (1968), filme que conta à estória de um jovem universitário confuso, Marcelo (interpretado por Paulo José, personagem-símbolo constante nos filmes seguintes do diretor, sempre com pretensões universalistas por meio de dramas psicológicos), que se divide entre os apelos do seu tempo e das mulheres, com Lílian Lemmertz e Anecy Rocha nos papéis principais.

Com trilha de Rogério Duprat[101], os Mutantes tocaram e cantaram em duas seqüências do filme. Como lembra o crítico musical Carlos Calado:

> Impressionado com a beleza européia de Rita, Khouri decidiu incluir dois longos closes da loirinha (...) Quanto à música, Khouri queria algo diferente de seus trabalhos anteriores, dominados pelo jazz e pela bossa nova. Às vésperas da filmagem com os Mutantes, ele mesmo adaptou um poema de D.H. Lawrence. E com a ajuda de Duprat, transformou-o na canção "Misteriosas Rosas Brancas", que recebeu uma introdução de flauta doce, tocada por Rita. Outro número apresentado pelo trio, também rabiscado na última hora por Khouri e Duprat, foi "O Tigre do Inferno", um iê-iê-iê dissonante, com vocais bem agudos. Até mesmo a música incidental do filme, composta e orquestrada por Duprat, contou com boas doses de improvisação dos Mutantes, incluindo também o violoncelo do maestro e *woodblocks* (um instrumento de percussão) tocados pelo próprio Khouri (CALADO, 1995, p. 104).

Também o diretor Júlio Bressane pega carona nesta onda carnavalesca-tropicalista, nas palavras de Sérgio Augusto:

[101] Rogério Duprat fez várias trilhas musicais para filmes de longa-metragem, e criou uma parceria de longa data com o cineasta Walter Hugo Khouri nos filmes *A ilha* (1963), *Noite Vazia* (1964), *O corpo ardente* (1966), *Palácio dos anjos* (1970), *As deusas* (1972), *O anjo da noite* (1974), *Paixão e sombras* (1977), *As filhas do fogo* (1978), *O prisioneiro do sexo* (1979), *Convite do prazer* (1980), *Eros* (1981), *Amor, estranho amor* (1982), *Amor voraz* (1983). Para outros diretores fez a trilha de *As cariocas* (1966) e *O homem nu* (1967) de Roberto Santos, *Panca de valente* (1968) de Luiz Sérgio Person, *Um certo capitão Rodrigo* (1971) de Anselmo Duarte, *O pica-pau amarelo* (1974) de Geraldo Sarno, e o último *A marvada carne* (1985) de André Klotzel. Para verificar um levantamento completo, ver GAÚNA, Regiane, *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*, 2002, p. 187-189.

> Júlio Bressane reaproveitou, metacriticamente, os princípios estéticos da carnavália cinematográfica. Uma delas, *O rei do baralho* (1974), não só era protagonizada por Grande Otelo como foi filmada nos estúdios da Cinédia e em cenários característicos, reproduzindo cassinos, boates e um convés de navio. Em outra, *Tabu* (1982), salada antropofágica de Murnau com Emilinha Borba, Lamartine Babo, João do rio e Oswald de Andrade, Bressane utilizou dois ícones da chanchada, José Lewgoy e Cole, nos papéis de João do Rio e Oswald de Andrade, respectivamente (AUGUSTO, 1989, p. 202).

Em *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane, percebe-se o desdobramento da idéia de sonoplastia no cinema. Dado que sua trilha musical é elaborada a partir de discos, com músicas pré-existentes que eram executadas nas gravações das cenas.

Assim, percorrendo a produção do chamado cinema marginal, nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com músicas e canções já existentes se torna prática recorrente, quase sempre assinadas pelos próprios diretores como Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach, entre outros. Como aponta Lécio Augusto Ramos, essa tendência ocorre devido à falta de recursos financeiros, que levaram os diretores a "providenciar eles mesmos a trilha sonora de seus filmes" (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 549). Este argumento financeiro parece resistir ao tempo, dado que a trilha musical, muitas vezes, só é planejada no momento de sua realização, nos estágios finais da montagem e edição de um filme, quando, geralmente, o caixa de produção já está muito baixo e, assim, é preciso economizar. Com isso, a produção fonográfica e o trabalho de sonoplastia mais uma vez ameaçam a prática da composição original, verdadeira trilha musical de cinema segundo os próprios músicos, em

suas defesas de mercado profissional na história do cinema brasileiro e mundial, que encontra resquícios na historiografia dos estudos da música de cinema, também controlados por esta categoria profissional.

No entanto, para entender esta tendência estética e não suas justificativas financeiras é preciso avançar o período histórico dos anos 70 e verificar a reorganização dos termos do diálogo musical do passado e do presente, no cinema e nos meios de comunicação, com a distensão do ato de incorporar tradições e elementos da chamada música pop, que irá consolidar o impreciso conceito de MPB, sigla que define um complexo cultural e não um gênero musical específico e que ganha notoriedade e permanência na história da cultura brasileira.

Da marginália aos sucessos da Embrafilme: uma carnavalização da música de cinema

A década de 70 tem início numa conjuntura de fechamento político e desarticulação dos movimentos contestatórios com a extinção das representações estudantis, a censura e a dependência do capital estrangeiro que irá promover o clima eufórico e ufanista do "milagre brasileiro". Na esfera da cultura, a multiplicidade e diversidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas anunciadas pelas designações de contracultura, cultura marginal, curtição, avacalhação e desbunde, termos que pretendiam dar conta das definições para a produção do período, que às vezes era marcada pela significação político-social, outras vezes por uma sensibilidade nova ao explorar linguagens, técnicas e diferentes meios de comunicação.

Seguindo a historiografia da música popular brasileira, a rebeldia se rende à indústria cultural com poucas inovações e a consolidação de uma fase de distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados nos anos 60. Segundo Gilberto Vasconcellos (1977), o período é marcado pela tendência de uma produção musical de conteúdo político suspenso, com a transformação da bossa nova e da tropicália como duas referências estéticas para a canção popular, análise também dissecada por Luiz Tatit (2004).

O pesquisador José Miguel Wisnik avalia o período a partir da consolidação dos maiores nomes da música popular brasileira que vieram da década anterior, "artistas que, mais ou menos intensamente, viveram o fim de 68 como um trauma, alguns deles

enfrentando prisão e exílio". Por isso, suas músicas contêm comentários sobre estas experiências, recursos de resistência e resgate da história recém vivida (WISNIK, 1979, p. 18).

Também Guilherme Wisnik avalia o período:

> O que os anos 70 vêm testemunhar, na obra dos principais artistas da MPB, é o inverso do temor registrado por Caetano Veloso, em Londres, de que aquela viesse ser a "década do silêncio".Tanto em suas canções deste período quanto nas de Gil, Chico Buarque, Tom Jobim, Roberto Carlos, Milton Nascimento, Jorge Ben, Djavan e muitos outros, o que se vê é a afirmação do poder resistente e indomável do canto e da canção, uma força misteriosa que não se esgota, pois se descobre permanentemente viva naquilo tudo que "não pode mais calar" ("Muito Romântico"). Algo que se concentra, por si só, na simples emissão sonora da voz de Milton Nascimento: "Solto a voz nas estradas/ Já não posso parar" ("Travessia", parceria com Fernando Brant, 1967), voz que se anuncia ao surgir, parecendo trazer contida em si a transição do *éthos* épico-dramático da canção de protesto para o *páthos* da pura celebração do canto. (WISNIK, 2005, p.79).

De fato, a produção musical do período apresenta um conteúdo político suspenso ou recalcado, refluxo dos anos de chumbo do governo Médici (1969-1974) que se desdobra pela lenta abertura política promovida por Geisel (1974-1979), com poucas revelações culturais, tal como apontou Gilberto Vasconcellos:

> Cultura da depressão com variações no irracionalismo, no misticismo, no escapismo, e sob o signo da ameaça, eis os traços essenciais que acompanham alguns setores da produção cultural brasileira a partir de 1969. Suas características apresentam espantosa convergência ideológica: enterra-se arbitrariamente a noção de mimese com base numa concepção reificada da linguagem, declara-se espúria ou careta a esfera do político, e, através de um argumento equivocado do perigo da recuperação via indústria cultural ou pelo *establishment*, faz-se profissão de fé do silêncio teórico, isto é, a repulsa apologética do discurso conceitualizado sobre a produção artística, sobretudo a musical. Isso tudo mesclado a um culto modernoso do *nonsense*, a um repúdio a pontilhação racional do discurso (VASCONCELLOS, 1977, p. 66-67).

Vale lembrar ainda, a fundamental análise de Heloísa Buarque de Hollanda ao apontar o Tropicalismo como uma "atitude" estética e política que daria lugar, na virada para os anos 70, ao chamado "desbunde" e à contracultura, deslocando o tema da "revolução" para o da "rebeldia". Nesse sentido, com a explosão cultural dos anos 60, várias referências estéticas diferenciadas se estenderam aos anos 70 na forma canção, mas também outras experiências pipocaram na cena musical, marcada por nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Luiz Melodia, Milton Nascimento ou Belchior; as expansões da sensibilidade esotérica de Tim Maia, Raul Seixas (com sua parceria com Paulo Coelho), Novos Baianos ou a força performática da voz, do canto e do corpo de Secos e Molhados.

Já para o cinema brasileiro realizado na virada para os anos 70, as experiências estéticas que marcam sua produção se voltam para o Cinema Marginal, que não se reconhece como grupo ou movimento ao estilo do Cinema Novo, mas agrupa diretores como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andréa Tonacci, Luiz Rosemberg, João Silvério Trevisan, Neville de Almeida, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, David Cardoso ou José Mojica Marins, o "Zé do Caixão", sempre citado como uma figura inspiradora, entre outros. Além disso, o cinema da Boca do lixo, designação anunciada poeticamente no filme *O bandido da luz vermelha* (1968), dirigido por Rogério Sganzerla, se rende aos procedimentos de sucesso da comédia erótica, também designada como pornochanchada.

Marginal ou independente, "cafajeste", "metacinema" ou "ato revolucionário da invenção" em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema brasileiro criado no final dos anos 60, após o AI-5, e início dos anos 70 revela em sua história linguagens despojadas, atitudes autorais de diretores, críticas elogiosas sobre a anarquia e avacalhação de inúmeros filmes frente às duras amarras da censura e certas reflexões sobre o fazer cinema num contexto de livre experimentação. Assim, a "estética da fome" proclamada pelo Cinema Novo e seu principal fundador Glauber Rocha cede espaço para a "estética do lixo", literal e metafórica, e que contempla a convivência de diversas formas de nomear as experiências cinematográficas, tais como: "cinema de invenção" (Jairo Ferreira), "cinema de poesia" (Bressane), alternativo, "underground", "udigrúdi" (Glauber Rocha), "filmes de artista" e "filmes experimentais".

Entretanto, é preciso lembrar que estas tendências foram difundidas e alargadas ao longo dos anos 70 ao lado da consolidação da produção televisual, apoiada pelo regime político autoritário vigente, quando ocorre a consolidação de certos programas e produções, como a revista *Fantástico* (1973) e a primeira telenovela colorida, *O Bem amado* (1973), com texto de Dias Gomes. Na televisão, há também o notável declínio da

Record como emissora especializada em eventos musicais e a audiência migra para as telenovelas da Rede Globo, levando a canção para integrar a trilha musical da nova dramaturgia televisiva.

As trilhas musicais de telenovelas ganham novas ligações mercadológicas com a indústria fonográfica de maneira mais intensa que o cinema, como é o notável exemplo de 1977/78 da música dançante das discotecas, a *dance music,* que desembarca no Brasil, na esteira do boom norte-americano e mundial do gênero, e ganha expressão nacional com As Frenéticas, conjunto concebido pelo produtor musical Nelson Mota, com sucesso amparado pela novela *Dancing' Days*, da Rede Globo, para a qual gravaram o tema de abertura.

A Rede Globo criou a gravadora Som Livre em 1971, produzindo os discos com as seleções musicais da trilha musical da novela *O cafona*, já em duas versões, a nacional e a internacional. Entretanto, segundo Marcia Tosta Dias (2005, p. 308), a TV Globo já difundia as músicas das novelas por outras gravadoras. A primeira delas foi *Véu de noiva* (1969), produzida por Nelson Mota. Em poucos anos de atividade, a Som Livre tornou-se líder do mercado brasileiro de discos, instituindo o segmento de "trilhas sonoras de novelas e minisséries" na indústria fonográfica. Nos anos 70, a Globo buscava a qualidade técnica de sua programação e lançou a idéia do "padrão Globo", mesmo diante do baixo nível dos programas transmitidos em sua fase mais populista, como analisa Sérgio Mattos (2008).

Esta moda dançante lançada através da TV também chegou no cinema com *Vamos cantar disco, baby* (1979) "uma comédia pra você sair do cinema cantando e dançando", produzido por J. B. Tanko juntamente com a Copacabana Discos; ou *Sábado Alucinante* (1979), dirigido por Cláudio Cunha, com roteiro de Carlos Imperial, Benedito Ruy Barbosa e Sylvan Paezzo. Entretanto, apesar das possíveis relações existentes entre a

produção cinematográfica voltada para o público jovem com os programas televisivos e o consumo musical, a principal referência do adolescente freqüentador das salas de cinema era o produto norte-americano.

Este período também é o momento da expansão das atividades da Embrafilme e da convocação "mercado é cultura" (Gustavo Dahl). Vários desdobramentos dos sucessos da Embrafilme, empresa criada pelo Estado Militar em 1969 para o financiamento, a co-produção e, mais tarde, a distribuição dos filmes brasileiros, ganham maturidade durante a gestão do cineasta Roberto Farias como diretor geral a partir de 1974, e, em particular, com o filme *Dona flor e seus dois maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto, com música de Chico Buarque e Francis Hime. Filme que apresenta, como já definiu Jean-Claude Bernardet: "uma linguagem narrativa acadêmica que não há quem não entenda, uma mistura de pornochanchada com comédia de costume, de regionalismo com cinema 'universal' via comédia erótica italiana, o aval de atores televisivos e de um prestigiado escritor" (1979, p. 92). Além disso, a canção "O que será", de Chico Buarque, articulada às imagens de Sônia Braga, escapa de qualquer leitura política para escancarar a sua sensualidade numa Bahia colorida e carnavalesca[102].

O filme abre também o filão das adaptações literárias com a atenção aos textos de Jorge Amado, tendência que só foi mais explorada em relação a obra de Nelson Rodrigues, com a banalização do escândalo na esfera familiar e do sexo, tais como nos filmes de Arnaldo Jabor, em especial o filme *Toda nudez será castigada* (1972), que, na trilha musical, explora tangos e boleros para embalar a explosiva mistura de sexo e melodrama, dramaturgia fílmica já analisada em detalhe por Ismail Xavier (2003).

[102] O pesquisador José Mário Ortiz Ramos (2004, 2ª edição, p. 37) destaca ainda que o filme *Dona Flor* teve uma importante utilização da divulgação publicitária ao combinar o cinema e a televisão para vender o filme e a campanha da margarina Flor, comandada pela agência MPM. O filme comercial em questão foi dirigido por Bruno Barreto e estrelado por Sônia Braga. Além disso, a canção "O que será" se desdobra em três versões: Abertura, Á flor da pele e Á Flor da terra que pontuam diferentes momentos do filme.

Em contrapartida, pode-se lembrar que o trabalho com adaptações literárias também já havia ganhado linguagem moderna, como na força narrativa de *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, com trilha de Caetano Veloso a partir de cantos camponeses de trabalho, sendo exemplar a "música" cantarolada por Caetano Veloso durante os créditos iniciais do filme, espécie de vocalização de uma canção. Os cantos trabalhados por Caetano Veloso na trilha deste filme foram inspirados em cantos de trabalhadores da região onde o filme foi rodado, com destaque para a canção "Rojão do Eito", que também está presente nas vozes dos próprios trabalhadores no final do filme. Na obra de Hirszman, esta atenção para os cantos de trabalho se desdobra numa série de curtas homônima, rodada em 1975, já comentada por Fernando Morais da Costa (2008, p. 140).

As relações entre TV e cinema também se desdobram com a produção de documentários quando cineastas como Gustavo Dahl, João Batista de Andrade e Walter Lima Jr. trabalham para *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, na primeira metade dos anos 70, período em que a emissora Globo tentava escapar da classificação de sua programação como "popularesca" e permitia a entrada de um "repertório cultural" a partir da produção jornalística e documental, mas não na dramaturgia, como já apontou José Mário Ortiz Ramos (2004, p. 83).[103]

Outra forte vertente impulsionada pelas políticas culturais vigentes era a de temática histórica, que se desdobra em inúmeros filmes, inclusive de maneira mais crítica em *Os inconfidentes* (1972), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, em que o diretor realiza um resgate histórico para comentar o presente com diálogos literários retirados dos autos da devassa da Inconfidência e da poesia de Cecília Meirelles. O filme rejeita de maneira amarga a relação ente Estado e mercado, emparedada pelo cinema e, com tom de ironia, emoldura pela canção "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso, interpretada por

[103] Há ainda este mesmo movimento em outras emissoras, mas já na virada para os anos 80, como no projeto *Brasil Especial*, da TV Bandeirantes, de 1980, com a participação de Maurice Capovilla.

Antônio Carlos Jobim, tanto em sua abertura como em suas cenas finais, quando traz o corte sangrento da história na cor vermelha e na violência das imagens da carne amassada.

Vale lembrar que, antes deste filme, Joaquim Pedro de Andrade realizou o curta *Linguagem da persuasão* (1970) para abordar a publicidade e a comunicação de massa, ridicularizando a criação de *jingles*, anúncios impressos e comerciais de televisão. Segundo Luciana Corrêa de Araújo (2004, p. 252), o curta apresenta músicas tropicalistas como "Divino maravilhoso", interpretada por Gal Costa, e "Alegria, alegria", com Caetano Veloso, mas nem por isso Joaquim Pedro realiza uma leitura que incorpore a linhagem pop tal como no gesto simpatizante tropicalista.[104]

Do lado alternativo, poetas, artistas plásticos e jovens cineastas apostaram na produção em super-8, bitola de "respiração democrática", suporte técnico de captação simples e barata que difundiu o fazer cinema entre jovens inquietos diante de suas experiências históricas, marcadas pela contestação política, pelo esculacho e a inspiração nas poéticas audiovisuais com vocação nas matizes contraculturais, tropicalistas, pós-tropicalistas ou marginais. Um exemplo singular é a poética *hippie* desprovida de qualquer preocupação com a censura, com projetos estéticos e ideológicos então vigentes em *Céu sobre água* (1978), de José Agrippino de Paula[105].

Privilegiando o experimentalismo mais radical, é preciso citar Glauber Rocha em *Câncer* (1968/1972) e *Idade da Terra* (1980). Na esfera da revitalização de linguagens, pode-se lembrar dos filmes de Ana Carolina, *Mar de rosas* (1976); Carlos Alberto Prates

[104] Nos anos 70, as premissas do documentário brasileiro moderno são contestadas com filmes mais experimentais, reflexivos ou ensaísticos. Assim, além do filme de Joaquim Pedro de Andrade, vale destacar *Congo* (1972), de Arthur Omar, e *Di* (1977), de Glauber Rocha.

[105] A partir dos anos 60, surgem várias experimentações com o suporte vídeo. Diferente das imagens fotoquímicas, a imagem eletrônica seduziu alguns artistas criando várias manifestações de videoarte, como na obra videográfica de José Roberto Aguilar ou de Roberto Sandoval. Sobre a história do vídeo no Brasil, ver, MACHADO, Arlindo (2007) e MELLO, Christine (2008).

Côrrea, *Perdida* (1976) ou *Cabaré mineiro* (1980). Ou ainda, comentar o percurso de *Iracema* (1974), co-dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna, rodado em 16 mm e revelado na então Alemanha Ocidental, onde o mesmo havia sido patrocinado para ser veiculado na televisão alemã. Como o filme foi revelado na Alemanha lhe foi negado o Certificado de Produção Brasileira, sendo censurado no Brasil; a interdição durou até 1980, quando foi finalmente liberado pela Embrafilme como filme brasileiro. Diferente dos filmes alegóricos do período, *Iracema* proporcionou aos poucos e privilegiados espectadores um choque com a realidade, a partir de uma câmera de documentário que rodeia a ficção, num tom explícito de crítica revelado pela oposição entre os slogans ufanistas das falas que escapam nas conversas, os encontros do ator-personagem Paulo César Peréio com pessoas reais, e as imagens de desmatamento e miséria estampados na tela, enquanto as músicas que predominam na trilha musical vêm do rádio, ilustrando o gosto pela música brega, como na canção "Você é doida demais", de Reginaldo Rossi e Lindomar Castilho.

Na trilha sonora dos anos 70, principalmente percorrendo a produção do chamado cinema marginal, nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com canções já existentes se torna prática recorrente, quase sempre assinada pelos próprios diretores, como Rogério Sganzerla ou Carlos Reichenbach, entre outros. Essa tendência ao uso de trilhas adaptadas, com canções já existentes, foi justificada devido à falta de recursos financeiros, que levaram muitos diretores a providenciar eles mesmos as músicas e os recursos sonoros de seus filmes, mas também configura a cristalização da prática da colagem, que pregava o uso intertextual de músicas orquestrais e canções populares, recursos de sonoplastia que dialogavam com a linguagem do rádio e da televisão, misturando sons, ruídos e silêncios, abandonando definitivamente a forma tradicional de associar som e imagem no cinema narrativo.

Paralelo às colagens de músicas orquestrais e canções pré-existentes, há o uso mais convencional da música para cinema com o trabalho de alguns compositores como Egberto Gismonti, Francis Hime ou John Neschling, com músicas que são economicamente utilizadas para marcar momentos de suspense ou reforçar ambientações em filmes como *As confissões do Frei Abóbora* (1971), dirigido por Braz Chediak; *Lição de amor* (1975), dirigido por Eduardo Escorel; *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* ou *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), ambos dirigidos por Hector Babenco.

Por outro lado, a ousadia do período se concentra no uso das canções populares nos filmes. Nos anos 70 revela-se que músicos e cineastas herdaram formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas, com as expressões do samba e do carnaval, tal como do uso da paródia, como tradições a serem renovadas e rejeitadas. No cinema, as comédias populares e as chanchadas com seus números musicais entram na esfera da rejeição e os lançamentos musicais se voltam para a televisão que se torna o novo veículo musical de massa a partir dos anos 60, percurso analisado por Marcos Napolitano (2001). Assim, o carnaval ainda resiste ao lado da bossa nova e do iê-iê-iê entrelaçado numa atitude tropicalista que abriga a renovação do samba como canção engajada, com novas interpretações para Lupicínio Rodrigues, Ari Barroso ou Roberto Carlos, além de livres associações e mixagens de gêneros e estilos.

Vários filmes exibem uma textura feita de citações e ironias próprias desta geração ao retomar as noções da colagem, paródia e carnavalização, conceito de Mikhail Bakhtin. Entre as experiências notáveis das controvérsias de rejeição e homenagem às chanchadas e comédias musicais é preciso lembrar alguns filmes, como as chanchadas psicodélicas de Rogério Sganzerla em *Copacabana, mon amour* (1970) ou *Sem essa, aranha* (1970); o deboche de *Os monstros de Babaloo* (1970), de Elyseu Visconti, com música de Édson Machado; ou o desconcerto poético da matriz estilística do cinema

brasileiro a partir de *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, ambos de 1970, dirigidos por Júlio Bressane, em que o diretor usa sambas antigos e canções pré-existentes para ironizar cenas de violência e assassinato, como "Rasguei minha fantasia", de Lamartine Babo, e a canção brega "Ninguém vai tirar você de mim", interpretada por Roberto Carlos, que encerra *Matou a família e foi ao cinema* e comenta o relacionamento amoroso de duas mulheres, interpretadas por Renata Sorrah e Márcia Rodrigues:

> Não me canso de falar que te amo
> E que ninguém vai tirar você de mim
> Nada importa se eu tenho você comigo
> Eu por você faço tudo
> Pode crer no que eu digo
> Sou feliz e nada mais me interessa
> Não vou ser triste e nem chorar por mais ninguém
> Esqueço tudo até de mim
> Quando estou perto de você
> Eu fico triste só de pensar em te perder
>
> O nosso amor é puro, espero nunca acabar
> Por isso meu bem até juro
> De nunca em nada mudar
> Mas se ficar um só momento sozinho sem te ver
> Eu fico triste só de pensar em te perder
>
> O nosso amor é puro, espero nunca acabar
> Por isso meu bem até juro
> De nunca em nada mudar

Mas se ficar um só momento sozinho sem te ver
Eu fico triste só de pensar em te perder
Em te perder, em te perder

No filme, este final escancara o amor proibido quando se pode ouvir repetidas vezes "Em te perder" numa reprodução clara de disco arranhado, que depois se encerra ao som de um braço de vitrola retirando a agulha do disco e o silêncio que acompanha as imagens das personagens mortas, mutuamente assassinadas. Antes dos créditos finais, a continuidade do silêncio se estende às imagens antigas das duas jovens sorrindo e piscando em direção à câmera.

Ainda sobre o carnaval, ele se desdobra em *Triste Trópico* (1974), "anti-documentário" de Arthur Omar, da folia das ruas do Rio de Janeiro com cantos e batuques até a inserção da voz aterrorizante de Hitler; em *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, com as marchinhas típicas rumo à antropofagia, como já analisou a pesquisadora Guiomar Ramos (2008); ainda, o carnaval encontra a religião afro-brasileira em *Samba da criação do mundo* (1978), de Vera Figueiredo, em que a escola de samba Beija-flor encena a cosmologia oirubá, como já analisou Robert Stam (2008). Na linha das alegorias históricas com ironia antropofágica, referência ao modernismo de 20, de Oswald de Andrade com o *Manifesto Antropofágico*, destacam-se também os filmes *Pindorama* (Jabor, 1970), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), entre outros.

O carnaval também invade o chamado "cinemão". *Xica da Silva* (1976), dirigido por Carlos Diegues, por exemplo, celebra o estranho casamento entre o Cinema Novo e a pornochanchada com o tratamento pela folclorização e espetacularização da história. Sua música-tema ilustra bem a força sensual da personagem com a brincadeira

melódica na dicção de Jorge Benjor: "Xica dá, Xica dá, Xica da Silva". Também os filmes de Júlio Bressane pegam carona na onda carnavalesca-tropicalista em *O rei do baralho* (1974), que coloca Grande Otelo como protagonista e filma em cenários característicos que impulsionavam os números musicais como os cassinos e boates, nos estúdios da Cinédia.

Ismail Xavier sintetiza bem o período, com exemplos de filmes bastante ilustrativos que justificam a seguinte extensa citação:

> Ao observar a história, o *cinemão* carnavaliza: de Xica da Silva ao jesuíta Anchieta. Quando embalado pelo "fator Sônia Braga", faz o espírito de resolução imaginária de conflitos se encarnar no charme de *Dona flor* ou no salto para a paródia musical do final feliz de *Eu te amo* (Jabor, 1980), que substitui o tédio e a fossa. A passagem da tensão e do conflito agudo, irreconciliável, para o jeitinho e a lábia encantatória encontra expressão simbólica na transformação de Hugo Carvana: do marginal exasperado de *Câncer* e *O anjo nasceu* ao malandro de requebros de *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, *Quando o carnaval chegar, Vai trabalhar vagabundo* (Carvana, 1973) e *Se segura malandro* (Carvana, 1978). Nessa emergência do carnaval, há a interrogação de *Tabu* (Bressane, 1982) diante de um Brasil urbano inserido no tempo, sujeito à melancolia, carnavalesco, mas separado da forma idílica do paraíso tropical projetado por *Tabu* de Murnau; há a crise de identidade, a angústia, a inquietação que a festa não resolve na personagem de Anecy Rocha, em *A lira do delírio* (Walter Lima Jr., 1978); e há o carnaval 'estranhado' de *Triste Trópico* (Omar, 1974), dionisíaco, mas lançado em outro registro de reflexão, numa montagem que o

> contrapõe ao messianismo trágico dos sertões e, longe de celebrar, propõe uma nova percepção, interroga a experiência da festa e do delírio. Via de regra, entretanto, na tela que nos devolve a festa, Brasil é amor, carnaval e sonhos (XAVIER, 2001, p. 107-109).

No percurso da canção popular no cinema, há um destaque especial para Chico Buarque. Como já disseram José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik "não é difícil perceber que, às vezes, Chico Buarque faz como se virasse, com uma canção, a página da história" (2004, p.243). Suas composições inspiraram títulos de filmes, como em *Quando o carnaval chegar* (1972), comédia musical em que Cacá Diegues recupera o legado da Atlântida e mistura inquietações políticas, como a que aparece no papel do intelectual numa conjuntura política desfavorável, segundo comenta José Mário Ortiz Ramos:

> Trabalhando com cantores famosos da música popular, como Chico Buarque, Nara Leão e Maria Betânia, o diretor vai recuperar o legado da Atlântida e fundi-lo com inquietações políticas, como a do papel do intelectual numa conjuntura política desfavorável. O ludismo das chanchadas é injetado num tipo de cinema herdado do período anterior, onde a veiculação de mensagens através da obra ocupa importante lugar (ORTIZ RAMOS, 1987, p. 403).

Para Jean-Claude Bernardet, a música deste filme "serve de matéria para a metáfora de artistas (interpretados por Chico Buarque, Maria Bethânia e Nara Leão) que questionam a realização de uma festa para o 'rei', sendo o 'rei' a metáfora da ditadura militar" (BERNARDET, 1995, p. 156).

Antes, Chico Buarque participou da trilha de *Garota de Ipanema* e *O anjo assassino,* dirigido por Dionísio Azevedo, ambos de 1967; e *Cléo e Daniel* (1970), dirigido por Roberto Freire, com o parceiro Francis Hime e a regência de Rogério Duprat. Chico Buarque compôs também canções que se tornaram título dos filmes *Vai trabalhar vagabundo* (1973), dirigido por Hugo Carvana, e para os filmes de Cacá Diegues: *Joana Francesa* (1973), com as canções realizadas para a atriz Jeanne Moreau cantar, e *Bye bye Brasil* (1979), feita em parceria com Roberto Menescal e Dominguinhos. A canção "Bye, Bye Brasil" carrega um alerta sobre o impacto da televisão na cultura popular, em um ano de abertura e de anistia. Tanto a canção, como o filme, colocam em foco o espetáculo ambulante (circo, teatro, dança, cinema) e o artista popular em luta com a hegemonia do novo poderoso meio de comunicação de massa, promovido pela própria ditadura militar, marcado pela invenção e consolidação da Rede Globo como espelho do país, como diz e repete a canção: "Eu vi um Brasil na TV".

Chico Buarque participa igualmente de *Dona Flor e seus dois maridos* em que lança os sucessos de "O que será" (em suas três versões, de 1976); *O jogo da vida* (1977), de Maurice Capovilla; e, ao lado de Aldir Blanc, Jards Macalé, João Bosco e Mário Lago constrói a sonoridade de *Se segura malandro* (1979) de Carvana. Ainda em 1979, faz a música para *A noiva da cidade*, dirigido pelo crítico e historiador Alex Viany, com Paulo César Pinheiro e Francis Hime, com quem, participa da trilha musical de *República dos assassinos*, de Miguel Faria.

Nos anos 70, destacam-se também a eclosão e a disseminação do que viria a se chamar "brega" ou "cafona", música nascida da trituração do pop com os mais diversos temperos regionais brasileiros. Esta categoria definidora de certas mercadorias culturais ganhou expressão e nicho de mercado na virada para os anos 80, como já analisou Carmen Lúcia José, em *Do brega ao emergente* (2002). No cinema, a expressão desta tendência

encontra projeção no filme *Rainha Diaba* (1974), dirigido por Antônio Carlos Fontoura, um dos filmes mais bregas da história do cinema, na música, na cenografia, maquiagem e figurino.

Outro exemplo, é o filme *A herança* (1971) de Ozualdo Candeias, com música assinada por Fernando Lona e Vidal França; filme em que quase não há falas e nenhum diálogo, com algumas esporádicas legendas que elucidam as ações ou remetem de maneira carnavalizada ao "Hamlet" de Shakespeare. Esta bizarra adaptação substitui o texto de Shakespeare por ruídos de sons de animais, principalmente de pássaros, como também insere modinhas de viola, transportando a estória para a paisagem rural brasileira.

De fato, no debate sobre trilha sonora, o período que envolve os anos 60 e 70 rompe com as fronteiras entre ruído e música, com ruídos que passam a ocupar o lugar da música, como no trabalho do sonoplasta Geraldo José, em *O amuleto de Ogum* (1974), em que a música composta por Jards Macalé aproveita ruídos gravados para a sonorização do filme, em particular, os sons do trem; ou no entrelaçamento entre a música de Moacir Santos e os sons da marcha dos soldados na entrada da cidade de *Os fuzis* (1963), dirigido por Ruy Guerra. Além disso, o uso do silêncio passa a ganhar novas tonalidades na experiência com o som no cinema, emoldurando planos, cenas, gestos da interpretação de atores, entre outros procedimentos dramatúrgicos, em particular nos filmes de Júlio Bressane e Ozualdo Candeias, como já analisou Fernando Morais da Costa (2008).

Ainda no universo das canções, vale encerrar temporariamente esta discussão sobre o período resgatando a atenção de Caetano Veloso com o cinema e com a própria música de cinema na canção "Cinema Novo"[106]:

[106] Canção que integra o disco *Tropicália 2*, lançado pela Philips, em 1993.

O filme quis dizer ‘Eu sou o samba’

A voz do morro rasgou a tela do cinema

e começaram a se configurar

visões das coisas grandes e pequenas

que nos formaram e estão a nos formar

Todas e muitas: Deus e o Diabo, Vidas Secas, Os fuzis

Os cafajestes, O padre e a moça, A grande feira, O desafio

Outras conversas, outras conversas sobre os jeitos do Brasil Outras conversas sobre os jeitos do Brasil

A Bossa Nova passou na prova

Nos salvou na dimensão da eternidade

Porém, aqui embaixo ‘A vida’, mera ‘metade de nada’

Nem morria nem enfrentava o problema

Pedia soluções e explicações

E foi por isso que as imagens do país desse cinema

Entraram nas palavras das canções

Primeiro foram aquelas que explicavam

E a música parava pra pensar

Mas era tão bonito que parasse

Que a gente nem queria reclamar

Depois foram as imagens que assombravam

E outras palavras já queriam se cantar

De ordem de desordem de loucura

De alma à meia noite e de indústria

E a terra entrou em transe e

No sertão de Ipanema

Em transe ê, no mar de Monte Santo

E a luz do nosso canto, e as vozes do poema

Necessitaram transformar-se tanto
Que o samba quis dizer, o samba quis dizer: eu sou cinema
Aí o Anjo nasceu, veio o Bandido Meterorango
Hitler Terceiro Mundo, Sem essa aranha, Fome de amor
E o filme disse: eu quero ser poema
Ou mais: quero ser filme e filme-filme
Acossado no limite da Garganta do diabo
Voltar à Atlântida e ultrapassar o eclipse
Matar o ovo e ver a Vera Cruz
E o samba agora diz: eu sou a luz
Da lira do delírio, da alforria de Xica
De Toda nudez de Índia de Flor de Macabéia, de Asa Branca
Meu nome é Stelinha, é Inocência
Meu nome é Orson Antonio Vieira Conselheiro de Pixote
Super outro
Quero ser velho, de novo eterno, quero ser novo de novo
Quero ser Ganga Bruta e Clara Gema
Eu sou o samba, viva o cinema – Viva o cinema novo.

A idéia de realizar "outras conversas sobre os jeitos do Brasil" sintetiza as convergências entre música e cinema realizadas nas décadas de 60 e 70, mais especificamente ao comentar o gesto tropicalista, com as misturas sonoras e performáticas, as referências e citações, a gênese poético-antropofágica, a virada entre engajamentos políticos, experimentais e de tantas "novas bossas", mesmo aquelas que nos salvam da realidade com a "dimensão da eternidade", como a Bossa Nova. A letra desta canção de Caetano Veloso resgata momentos importantes da presença da canção no cinema, desde sua

entrada nos números musicais que paravam o desenrolar da narrativa das comédias musicais para então se ouvir os sambas carnavalescos da época, principalmente nos filmes dos anos 30 e 40, passando pela transição do olhar e do ouvido neo-realista de Nelson Pereira dos Santos que dá voz ao morro com "Eu sou o samba", em *Rio, 40º,* até a grande lista de filmes que ilustram o expressivo gesto tropicalista presente em filmes do Cinema Novo e Marginal, com as colagens e misturas mais rebeldes e anárquicas, sem se esquecer de filmes internacionais e alguns títulos do cinema anterior, como *Ganga Bruta*, e do cinema dos anos 80. Assim, ao celebrar o samba e o Cinema Novo, esta canção parece resgatar, em tom saudosista, várias espontaneidades criativas e inventivas do cinema brasileiro, pontuando alguns momentos representativos da força da canção no cinema, a partir da virada dos anos 60.

A CANÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 80

Nas trilhas da música sertaneja, do rock e dos novos instrumentos eletrônicos

Para entender a cultura brasileira da década de 80, é preciso levar em conta a dominação da música norte-americana no rádio, na televisão e no cinema, particularmente com o rock e a música pop.[107] A televisão com as trilhas musicais das novelas passou a exercer forte influência na formação dos sucessos musicais. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, no livro *A canção no tempo* (1998), além das figuras consagradas da MPB, observa-se nesta década um crescimento dos regionalismos musicais, seja com os baianos Luís Caldas e Carlinhos Brown, e com a cena nordestina de vários estados, com Zé Ramalho e Geraldo Azevedo, como também com a matogrossense Tetê Espindola, os gaúchos Kleiton e Kledir e o grande grupo mineiro com Beto Guedes, Fernando Brant, Toninho Horta, Tavinho Moura, os irmãos Márcio e Lô Borges, liderados por Milton Nascimento.

[107] Segundo Roy Shuker (1999, p. 193), o pop é caracterizado pelos refrões fáceis de memorizar e pelo amor romântico como tema. O pop se desdobrou em particular a partir dos anos 50, principalmente com o Rock embora, segundo Heloísa Duarte Valente (2003, p. 59), a palavra pop já tenha sido usada ainda no século XIX com respeito à música ligeira norte-americana.

A indústria fonográfica brasileira investia na música brega romântica voltada para as faixas mais populares de consumo. Esta tendência abrigava desde remanescentes da Jovem Guarda, como Jerry Adriani, Antônio Marcos, Wanderley Cardoso e o próprio Roberto Carlos, ao lado de Odair José, Reginaldo Rossi, Luiz Ayrão. Além deles, pode-se destacar os sucessos de Fábio Jr, Guilherme Arantes, Wando e Sullivan e Massadas.

Também na linhagem brega da música popular, a música sertaneja se moderniza e invade o cinema. No entanto, é preciso lembrar que o termo música sertaneja designa o gênero surgido da moda de viola rural, nos anos de 1920, que até hoje conserva a tradição do canto com duas vozes em terças. Este gênero foi popularizado por duplas como Alvarenga e Ranchinho ou Jararaca e Ratinho, com ampla participação no cinema como se pode comprovar na Filmografia deste trabalho. Com o sucesso de Cascatinha e Inhana, com "Índia" de 1952, abre-se caminho para novas duplas que conquistam não somente o rádio e o cinema, mas também a televisão, tendo a frente cantores que se dedicaram à carreira solo, como Inezita Barroso[108] e Sérgio Reis.[109]

---

[108] Um pouco distante do cinema sertanejo, devemos lembrar que a cantora Inezita Barroso e o contador de histórias e cantor Rolando Boldrim também atuaram no cinema. Boldrim participou de *Doramundo* (1976) de João Batista de Andrade, e *Ele, o boto* (1986), de Walter Lima Jr. Já Inezita Barroso atuou em *Ângela* (1951) dirigido por Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida; *É proibido beijar* (1953), de Ugo Lombardi; *Destino em apuros* (1953), de Ernesto Remani; *O craque* (1953), de José Carlos Burle; é protagonista em *Mulher de verdade* (1954), de Alberto Cavalcanti; e canta "Estatuto de gafieira", de Billy Blanco, no filme *Carnaval em lá maior* (1954), de Adhemar Gonzaga. Para eternizar o tom bem humorado das músicas caipiras, Inezita gravou em 1953 a famosa e marcante moda de viola "N'a moda da pinga" (de Ochélsis Aguiar Laureano, Raul Torres, com estrofes de Paulo Vanzolini e também reivindicada por Mariano, Nono Basílio), registrando o vocabular de tom jocoso e carismático da cantora. Atualmente, Inezita e Boldrim dedicam-se às suas carreiras de resistência e divulgação da cultura caipira na televisão. Eles comandam os mais representativos programas televisuais que abrem espaço para a música caipira, seus costumes e histórias, que são *Viola, minha viola* e *Sr. Brasil*, ambos veiculados pela Tv Cultura de São Paulo.

[109] O paulistano Sérgio Reis, já em 1972, tornou-se o primeiro artista sertanejo a tocar em uma emissora FM (Baccarin, 2000, p. 130), e emplacou as suas músicas sertanejas de sucesso nos filmes *O menino da porteira* (1976) e *Mágoa de boiadeiro* (1977), de Jeremias Moreira Filho; e *O filho adotivo* (1984), de Deni Cavalcanti. Estes filmes também contaram com a participação do cantor e humorista Zé Coqueiro (Walter Raimundo). Além disso, Sérgio Reis estendeu sua atuação para as telenovelas, com destaque para *Pantanal* (1990), exibida na TV Manchete, e como apresentador de televisão.

Poucas duplas se conservaram fiéis às características originais do gênero, sendo muitas vezes denominados como representantes da música caipira ou de raiz.[110] Outras novas duplas sofreram fortes influências estrangeiras, principalmente da música *country* norte-americana, cujas características dos instrumentos eletrônicos, como a guitarra e até mesmo os elementos visuais, de indumentárias e de comportamento, passaram a predominar no gênero agora chamado de moderna música sertaneja ou ainda neo-sertanejo, música sertaneja urbana ou pop. Esta transformação se iniciou nos anos 70, com Leo Canhoto e Robertinho, sendo consolidada nos anos 80 com Chitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo e vozes solo como Roberta Miranda.[111]

Nesse sentido, pode-se questionar se esta discussão, ampliada aqui, não irá cair nas garras do juízo de gosto como critério de avaliação da música sertaneja e de suas vertentes. Para isso, vale lembrar as palavras da pesquisadora Carmen Lucia José:

> A discussão sobre o gosto deve ocupar vários dos espaços culturais e educacionais da sociedade brasileira, discussão essa viabilizada pelas diversas noções de estética e pelas várias correntes teóricas de comunicação e informação, tanto do ponto de vista diacrônico como

[110] A música sertaneja de raiz é composta por modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques, com o uso de violas caipiras e acordeons para evocar a paisagem bucólica do campo, da vida e da gente simples do interior, particularmente na região centro e sudeste brasileiro. Segundo Romildo Sant'Anna: "a moda caipira de raízes e sua qualidade estável são o sorriso primordial da região centro-sul e sudeste do país" (SANT'ANNA, 2000, p. 239). No entanto, de maneira mais ampla, o termo também inclui o baião, o xaxado e outras músicas produzidas nas regiões norte e nordeste do Brasil, onde efetivamente há sertão, e têm em comum a característica de não serem cultura das cidades grandes.

[111] Desde o começo do século XX, a música urbana produzida com sotaque interiorano criou gêneros como samba sertanejo ou valsa sertaneja. No entanto, a transformação da música sertaneja fabricada na cidade tomou o rumo dos temas urbanos, perdendo os seus vínculos com a temática caipira, e apresentando composições mais dramáticas, com a predileção por temas relacionados a perdições, traições e adultérios, deixando poucas brechas para o humor caipira. Além disso, segundo Antônio Cândido (2001) e Walter de Souza (2005), o caipira se move em territórios por desbravar diferentes paisagens, sem conseguir criar raízes em lugar algum. Muitas vezes, ao se transferir para as grandes cidades, permanece na periferia, nos limites, produzindo e consumindo uma música que flutua entre o folclórico e o massivo. Nesse sentido, entre o vaivém da ficção e da realidade, o que resta do velho canto caipira, de sua viola e de seu humor misturado a sua tristeza estranha, é o dueto de vozes esganiçado, agora utilizado para cantar música romântica brega.

> sincrônico. Só assim será possível desmontar a superficialidade do argumento 'Eu gosto e gosto não se discute' pois, atrás dessa posição, existe a crença da decisão pessoal confirmada. Essa crença não se fundamenta no conhecimento e sim no impacto e na impressão que o fato cultural provoca, alimentando a posição ideologicamente conveniente à ordem sistêmica atual de que as relações sociais e a posição ocupada no organograma do sistema são mero produto do modo como individualmente tomam-se decisões, apoiado exclusivamente na idéia de sorte, esperteza, destino, etc... Afinal, o gosto é produto da composição do repertório e esse também é reflexo do modo como cada segmento social participa da organização do modo de produção capitalista (JOSE, 2002, p. 131).

Assim, para uma melhor compreensão e definição do que é música sertaneja e quais são as suas diferentes vertentes, vale ainda resgatar as palavras de José Ramos Tinhorão: "a música caipira é manteiga, e a sertaneja é margarina" (Baccarin, 2000, p. 100). Daí o conflito "caipira X sertanejo", como expressão da oposição da autenticidade do caipira e a sua fusão com o chamado "brega", que criou os rótulos "breganojo", do radialista Moraes Sarmento (MUGNAINI JR, 2001, p. 61), ou "sertanojo", de Rita Lee, termo associado aos rodeios e à exploração dos animais que incomodam a roqueira vegetariana e alinhada com o pensamento da sociedade protetora dos animais.

Em contrapartida, a música dos anos 80 trazia o brilho da *black music* com Tim Maia e Sandra de Sá; uma nova geração juvenil produzia música local que proliferava pelas grandes capitais: o Rock. Segundo a pesquisadora Marcia Tosta Dias:

> Dos segmentos que tiveram sua atuação incrementada nos anos 80, além dos que já estavam em atividade, somente o rock ganhou ares de novidade, seguido, no final da década, por uma remodelagem do segmento sertanejo, que também adquiriu elementos pop (DIAS, 2000, p. 82).

O rock brasileiro da década de 80, conhecido como "Rock Brasil" ou "Brock", é caracterizado pela mistura do *new wave*, punk e pop e, em alguns casos, com reggae, num diálogo constante com o rock internacional. Tendo Raul Seixas e a cantora e compositora, ex-Mutantes, Rita Lee como protagonistas importantes[112], o Brock chamou a atenção do público e da crítica não só pelas suas canções, mas também pela atitude zombeteira das performances de palco com os pioneiros, e os ainda antropofágicos, como Gang 90 & Absurdettes ou com o "canto-falado" da Blitz. No Rio de Janeiro, a casa de shows Circo Voador reuniu Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens. Em São Paulo, surgia a ironia e o deboche de Ultraje a Rigor, o fenômeno eletrônico do RPM, além das bandas Titãs e Ira!. De Brasília, iniciavam os sucessos resistentes de Legião Urbana e Capital Inicial. Além das carreiras individuais de Lulu Santos, Lobão e, mais adiante, Cazuza.

Fora da alçada das gravadoras e das mídias, surge também a Vanguarda Paulistana, com a música independente de Arrigo Barnabé[113], que misturava música

[112] Ainda nos anos 70 se iniciou uma nova tendência de rock, talvez mais próxima da Tropicália do que da Jovem Guarda, com os Mutantes, Secos & Molhados, Terço, 14 Bis, entre outros intérpretes e compositores.

[113] Foi no final dos anos 70 que surgiu o grupo dos "independentes", vários músicos recém formados da Universidade de São Paulo (USP), que buscavam formas alternativas de gravar e divulgar seus trabalhos. Em 1979, surgiu o Lira Paulistana, local de convergência e ponto de encontro destes músicos, como comenta Gil Nuno Vaz, em *História da música independente* (1988).Arrigo Barnabé, segundo Gil Nuno Vaz (1988, p. 28), começou a ter seu trabalho notado com as participações no Festival Universitário da TV Tupi, de 1979, em que apresentou "Sabor de veneno" e, no ano anterior, no Festival da RTC (Rádio e Televisão Cultura), com "Diversões eletrônicas", música incluída no LP Clara Crocodilo, de 1980, que revela suas influências da música erudita e dos programas de rádio, principalmente das reportagens policiais dramatizadas, ao estilo sensacionalista de Gil Gomes; além da citação da valsa-canção "Arranha-céu", de Orestes Barbosa e Sílvio

experimental de concerto do século XX com narrações radiofônicas e situações típicas de histórias em quadrinhos, além dos cancionistas Itamar Assumpção[114] e o grupo Rumo, com a presença de Luiz Tatit[115], e o humor dos grupos Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo. E ainda, o crescimento do movimento punk, com as bandas Cólera, Ratos de Porão e Inocentes. Artistas e bandas que formaram um mercado paralelo ao da grande indústria cultural e, por conseqüência, foram chamados de alternativos. Apesar deste potencial alternativo, de vanguarda ou mesmo de independência, a música urbana dos anos 80, sobretudo o rock, logo foi incorporada ao *mainstream*, integrando-se à programação das "rádios jovens" no *dial* FM a partir dos anos 70.

Segundo o pesquisador Eduardo Vicente (2001), o rock foi um importante referencial musical para a produção dos anos 70, com presença no som nordestino dos Novos Baianos, no rock rural dos cantores mineiros, na produção dos gaúchos e praticamente em todo o "boom" da música regional da década; contudo, afirma o pesquisador, seu consumo foi bastante limitado até o início dos anos 80. Foi na transição entre as duas décadas que o rock ganhou autonomia, com o enfraquecimento da música disco e a ociosidade dos espaços das discotecas, onde os jovens que "curtiam" rock, tanto dos bairros nobres quanto da periferia, ocuparam os palcos com o este tipo de canção.

Para o cinema brasileiro, a década de 80 é conhecida pela sua produção que contestou a hegemonia inventiva do Cinema Novo e também pelo prestígio de outras propostas de um cinema experimental. Esta geração apresenta a postura de dar as costas às

---

Caldas.

[114] Itamar Assumpção ganhou vários prêmios já no início dos anos 70. Em 1973, mudou-se de Londrina para São Paulo, participando de vários shows de Jorge Mautner. Fez os arranjos de "Diversões eletrônicas" e "Infortúnio", junto com Arrigo Barnabé e depois se uniu a banda Isca de Polícia. A música de Itamar Assumpção articula elementos musicais e cênicos, com predomínio de ritmo e jogo de vozes que exploram foneticamente as palavras.

[115] O grupo Rumo, formado por Luiz Tatit, Hélio Ziskind e Pedro Mourão, nasceu da necessidade de extrapolar as argumentações teóricas para o terreno prático da criação. Segundo Gil Nuno Vaz (1988, p. 33), o que mais intrigava o grupo era o caráter entoativo do canto popular e da fala, a extrema vinculação entre música e letra, questão central também na pesquisa de Luiz Tatit, como já foi comentado nesta tese.

tradições de nossa cinematografia, ao recusar temas e estilos do cinema moderno, principalmente em sua segunda metade, e afirmar a visão "técnica" e a realização de "filmes de mercado", com narrativas mais fechadas e convencionais, apostando mais no cinema de gêneros e de referências ao cinema industrial norte-americano.

Neste período, a crise conjuntural no cinema brasileiro se intensifica devido ao esgotamento do modelo de financiamento da Embrafilme e, com ela, a produção de longas-metragens. No entanto, além de certas tentativas pseudo-industriais, dos filmes infantis e do ciclo pornográfico, surgiram também algumas propostas de cinema mais autorais e inventivos, como a continuidade do trabalho de humor e transgressão de Ana Carolina, com *Das tripas coração* (1982), e *Sonho de valsa* (1987); de Carlos Alberto Prates Corrêa, em *Cabaret mineiro* (1980), com música de Tavinho Moura e canções de Noel Rosa; além da delicadeza de Suzana Amaral em *A hora da estrela* (1985), os filmes de Sérgio Bianchi com *Maldita coincidência* (1977-1981) e *Romance* (1987), a relevante experiência documental em *Cabra marcado para morrer* (1981-1984), marco inaugural na obra de Eduardo Coutinho.

Não obstante, as transformações deste cinema emergiram principalmente dos focos de produção em São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro, sendo o cinema paulista objeto de maior atenção. O chamado "jovem cinema paulista", mesmo com uma diversidade de estilos e temáticas, apresenta também alguns elementos expressivos e propostas dramatúrgicas comuns. [116] Nas palavras de Ismail Xavier:

[116] Ver, por exemplo, a analise de Jean Claude Bernardet em "Os jovens paulistas" (XAVIER, 1985, p. 65-91), uma das primeiras abordagens sobre o chamado cinema do "grupo da Vila Madalena", referência a um bairro habitado por intelectuais e estudantes, principalmente da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo. Neste texto, Bernardet busca levantar algumas características comuns no estilo e na temática de filmes como *Noites paraguaias* (1982), de Aloysio Raulino; *Negra noite* (1985), de Rogério Correia; *Maldita coincidência* (1980), de Sérgio Bianchi, e *A marvada carne*, de André Klotzel, entre outros.

> São realizados filmes cheios de citações, nos moldes da própria produção norte-americana dos anos 80; é reformulado o diálogo com os gêneros da indústria e são descartadas as resistências aos dados de artifício e simulação implicados na linguagem do cinema, descartando-se de vez o 'primado do real', o perfil sociológico das preocupações. Alguns críticos associaram tal ênfase no 'profissional para mercado' à idéia do pós-moderno, em voga desde então, traço que, por outras vias, sinaliza o seu afastamento em face da tradição instalada pelo Cinema Novo (XAVIER, 2001, p. 41).

Estas características já foram comentadas e analisadas pelos pesquisadores José Mário Ortiz Ramos (RAMOS, 1987, p. 399-454; ORTIZ RAMOS, 1995), Pedro Nunes (1996), Rubens Machado Jr. (1992; 1997), Andréa Barbosa (2002), Tales Ab'Saber (2003) e Renato Pucci Jr (2008), autores que analisam vários filmes da década de 80 que ganharam a imprecisa classificação de um cinema pós-moderno diante a comparação com o cinema das duas décadas anteriores.

Da nova produção de cineastas veteranos, destacam-se os filmes de Roberto Santos, João Batista de Andrade, Ozualdo Candeias ou Carlos Reichenbach. Além de certos diretores que seguiram a tendência de explorar o imaginário urbano, trazendo uma construção do imaginário da cidade de São Paulo, em suas conexões com a tradição do *film noir*, privilegiando o gênero policial e a inspiração dos enquadramentos, iluminação com contrastes de luz e evidenciação de sombras. Entre os seguidores desta proposta, podem-se apontar os filmes mais interessantes de Chico Botelho como *Cidade oculta* (1986); e de Wilson Barros, com *Anjos da noite* (1987); e, o de Guilherme de Almeida Prado, com *A dama do cine Shangai* (1988), entre outros.

É importante notar que um significativo número de filmes trazia ainda o debate político da fase de transição da década, como já apontou Ortiz Ramos (1987, p. 440-441), tanto na produção de documentários, que traziam relatos de greves e lutas de trabalhadores e operários, como na produção de ficção, com temas de luta armada, tortura e sobre as manifestações em torno da abertura política e contra a ditadura. No entanto, estes temas quase sempre foram tratados de maneira diluída na construção de narrativas policiais, gerando um estilo que Ismail Xavier chamou de "naturalismo da abertura" (1985), presente em filmes como *Pra frente Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias e *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira. [117]

Houve também, ainda segundo Ortiz Ramos (1987), o relacionamento cinema-política na mistura e influência mútua da produção documental e de ficção, como no trabalho de Leon Hirszman ao levar para o cinema a peça de teatro de Gianfrancesco Guarnieri, escrita no final dos anos 50: *Eles não usam Black-tie* (1981).[118]

No relato do próprio Guarnieri, Hirszman realizou, durante os intervalos das filmagens deste filme, o documentário *O ABC da greve*, que mostra o surgimento do

movimento dos metalúrgicos de São Paulo, principalmente em São Bernardo do Campo, às vésperas da criação do PT, Partido dos trabalhadores (ROVERI, 2004, p. 93-95). Destacam-se ainda, o policial político *A próxima vítima* (1983), de João Batista de Andrade, e *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, entre outros.

---

[117] Antes destes filmes, destacam-se, na produção de documentários: *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo; *Greve!* e *Trabalhadores: presente!,* ambos de 1979, dirigidos por João Batista de Andrade; *Greve de março* (1979), *Em nome da segurança nacional* (1984) e *Nada será como antes* (1985), de Renato Tapajós; e, *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Futemma. Na ficção, tem-se o "estranho pornô-político, misturando grossura sexual com tortura" (Ortiz Ramos, 1987, p. 441): *E agora José* (1980), de Ody Fraga, e co-produção da Embrafilme: *Paula, a história de uma subversiva* (1980), de Francisco Ramalho.

[118] A peça foi escrita em 1955, mas sua estréia no teatro foi em 1968, no teatro Arena de São Paulo.

Para a música de cinema, destaca-se o surgimento de novos compositores que apostaram na tradição da música orquestral, mais sintonizada com as regras do cinema narrativo clássico. Por outro lado, a trilha musical dos filmes da década de 80 é marcada pela disseminação dos instrumentos eletrônicos, com os sintetizadores, pela música brega e sertaneja e por uma revitalização do rock. É nos anos 80 também que surge a obsessão pelas várias pistas sonoras, tornando o trabalho de edição de som mais meticuloso no cinema. Além disso, há a lenta incorporação das tecnologias de áudio para filmes, como por exemplo, o *Dolby Stereo*, tanto na produção como na exibição.

Segundo Lécio Augusto Ramos (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 549-550), a década de 80 foi caracterizada pelo surgimento de uma nova geração de compositores, arranjadores e instrumentistas responsáveis pela disseminação dos sintetizadores, primeiro analógicos, lançados na virada dos anos 60 para 70, como MiniMoog ou Oberheim, depois os digitais na década de 80, como Roland, Yamaha, Korg, e outros.

Um dos compositores mais atuantes do período foi o arranjador e tecladista mineiro Wagner Tiso, que desenvolveu duas parcerias que se estenderam pelos anos seguintes com os diretores Walter Lima Jr. e Sílvio Tendler, realizando a trilha musical de filmes como *Inocência* (1982) até *Os desafinados* (2008), de Lima Jr., e de vários documentários de Tendler, entre eles *Jango*, produção de 1981-1984, em que a canção-tema, *Coração de estudante*, com letra de Milton Nascimento, foi um grande sucesso popular, com circulação que extrapola várias mídias e resiste na memória com força até os dias atuais.[119]

[119] Wagner Tiso também compôs músicas para o teatro e para a televisão. Para a TV, destacam-se o tema principal e a música incidental de *Dona Beija* (1985), exibida pela TV Manchete; o fado composto especialmente para *Primo Basílio* (1988), exibido na TV Globo; e a música de *O sorriso do Lagarto* (1991), minissérie escrita por Walter Negrão e Geraldo Carneiro, baseada no livro homônimo de João Ubaldo Ribeiro, dirigida por Roberto Talma, produzida de forma independente pela TV Plus (produtora criada por Roberto Talma) e exibida na TV Globo. Minissérie que contou com as canções "Mal de mim", de Djavan e "Os outros românticos", de Caetano Veloso, entre outras. No entanto, o compositor relatou ao responder uma pergunta minha, em entrevista concedida para o programa *Sala de Cinema*, exibido pela SESCTV, em São Paulo, que

Outro compositor bastante atuante nos anos 80 foi Sérgio Saraceni, que pode ser incluído igualmente na tendência de produções eletrônicas para a música de cinema, mesmo com seu estilo mais lírico, como se constata nos filmes: *Nunca fomos tão felizes*, de 1983, *Águia na cabeça*, de 1984, *Fulaninha, Noite, O rei do Rio* e *Os trapalhões e o Rei do futebol*, todos de 1985, *Baixo Gávea* e *Banana Split*, de 1987, *Sonhei com Você*, de 1989, *Natal da Portela*, de 1990, *O viajante e Poliquarpo Quaresma, herói do Brasil*, ambos de 1998.

Entre os adeptos dos sintetizadores, há a trilha do filme *Onda Nova* (1983), de José Antônio Garcia e Ícaro Martins, de Luís Lopes; *Anjos da noite* (1986), de Wilson Barros, com música original de Sérvulo Augusto, e *Feliz ano velho* (1988), de Roberto Gervitz, com composição e programação de Luiz Xavier.

O rock dos anos 80 invade as telas do cinema para divulgar a música jovem que começava a ganhar mais espaço no rádio e, principalmente, na televisão.[120] Em *Menino do rio* (1981), de Antônio Calmon, ouve-se, por exemplo, a canção "De repente, Califórnia", composição de Lulu Santos e Nelson Mota, na seqüência em que o surfista Ricardo Valente (interpretado por André de Biase) mergulha no céu carioca em vôo livre de asa-delta, embalado pelo ritmo romântico da canção:

Garota eu vou prá Califórnia
Viver a vida sobre as ondas

para a televisão seu trabalho é menos instigante, já que apenas compõe a música que será utilizada nas produções, sem poder desenvolver um trabalho mais articulado entre música e imagem tal como se faz no cinema, exercitando de fato a configuração da trilha musical.

[120] Pode-se lembrar que o rádio brasileiro, ao longo dos anos 70, passa a ser segmentado, com as emissões em freqüência modulada (FM), seguindo modelos norte-americanos de programação ao apostar no público jovem para reestruturar sua programação musical e competição com a televisão. Nos anos 80, tem-se também a explosão da música na televisão a partir da produção de videoclipes, com destaque para o início da MTV, nos EUA. Segundo Roy Shuker (1999), no final dos anos 80, a influência da MTV garantia o ingresso da música nas paradas de sucessos e divulgava nomes como Madonna ou Duran Duran, com vídeos inovadores que consolidaram e impulsionaram as vendas vertiginosas de álbuns, como "Thriller", de Michael Jackson.

Vou ser artista de cinema
O meu destino é ser star...
O vento beija meus cabelos
As ondas lambem minhas pernas
O sol abraça o meu corpo
Meu coração canta feliz...
Eu dou a volta, pulo o muro
Mergulho no escuro
Salto de banda
Na Califórnia é diferente, irmão
É muito mais do que um sonho...

Em seguida, vê-se o adolescente Pepeu (Ricardo Graça Melo), que fugiu de Florianópolis para o Rio de Janeiro com o sonho de ser artista, tocando a canção em sua gaita, sentado em um banco da praia.

Guto Graça Mello, executivo da gravadora Som Livre, assinou a produção musical de *Menino do Rio*, e Nelson Motta, já bastante experiente na produção de trilhas para telenovelas, foi responsável pela direção musical do filme, participando da composição de quase todas as canções incluídas neste filme juvenil de verão, que unia os elementos do filme de praia com a cena musical jovem[121]. Depois, no mesmo estilo, *Garota Dourada* trazia uma série de sucessos das paradas musicais: "Como uma onda", de Lulu Santos, interpretada por Ricardo Graça Mello, "Romance e aventura", composição de Nelson Motta e Lulu Santos, "Baby, meu bem" e "Menina Veneno", do roqueiro Ritchie.

[121] A trilha musical do filme inclui ainda a banda Go Go's, com as canções "Our lips are sealed" e "We got the beat", sucessos promovidos pela MTV norte-americana.

Além destes filmes, pode-se destacar *Bete balanço* (1984), com direção de Lael Rodrigues, que conta a estória de uma adolescente (Deborah Bloch) que deixa seus estudos e a pacata Governador Valadares para cavar um espaço entre os astros da música tal como a representativa banda de rock dos anos 80, Barão Vermelho, ainda com Cazuza nos vocais. A banda foi responsável pela canção-tema do filme que proclamava em trechos de sua letra: "Quem vem com tudo não cansa" ou "Quem tem um sonho não dança". Outros exemplos são: *Rock estrela* (1985), de Lael Rodrigues, com a participação de Leo Jaime, autor da canção-título, e *Areias escaldantes* (1985), dirigido por Francisco de Paula, que traz seleção musical de Lobão, com canções de Ultraje a Rigor, Ira, Titãs, Capital Inicial e Metrô, entre outros.

Segundo Zuleika Bueno (2005), o rock despontou no cinema brasileiro no final dos anos 50, em filmes como: *De vento em popa* (1957), com as imagens caricatas de Oscarito de jaqueta de couro preta, com brilhantina no topete do cabelo e com muito rebolado, para cantar "Calypso Rock", uma paródia de Elvis Presley; *Absolutamente certo!* (1957), com Betinho e seu conjunto interpretando "Enrolando o rock"; a chanchada *Alegria de viver* (1958), dirigida por Watson Macedo; e ainda, a participação dos Golden Boys, em *Cala a boca, Etelvina* (1959) e *Eu sou o tal* (1961).

Como já foi abordado no capítulo sobre os anos 60 e 70, antes o iê-iê-iê invadiu as telas do cinema com as aventuras da Jovem Guarda, mas foi nos anos 80 que o rock ganhou autonomia na indústria fonográfica e nas telas de cinema, como se pode sintetizar pelas palavras de Carlos Roberto de Souza:

> Surfe e rock, sorvete e alegria. Mais de uma dezena de filmes foi realizada de acordo com esta combinação, que se mostrou mercadologicamente rentável. Diretores como Antônio Calmon,

> Lael Rodrigues, Luiz Fernando Goulart e Paulo Sérgio Almeida foram responsáveis, entre outras películas, por *Garota dourada, Bete Balanço, Tropclip, Rock estrela, Banana Split, Rádio pirata*, todos compartilhando linguagem jovem e elenco dos programas jovens de televisão e uma estética que lembra a do videoclipe (SOUZA, 1998, p. 150).

Alguns filmes trazem a presença mais discreta das canções do Brock, como *Além da paixão* (1985), de Bruno Barreto, em que se destaca a canção "Fullgás", de Marina Lima e Antônio Cícero. E ainda, a desilusão da juventude urbana despontava em filmes como *Um trem para as estrelas* (1987), dirigido por Cacá Diegues, com a canção-título de Cazuza realizada em parceria com Gilberto Gil, responsável pela trilha musical do filme. Vale destacar um trecho de seu texto poético verbal, com música bastante afinada ao tom eletrônico da época:

> São 7 horas da manhã
> Vejo Cristo da janela
> O sol já apagou sua luz
> E o povo lá embaixo espera
> Nas filas dos pontos de ônibus
> Procurando aonde ir
> São todos seus cicerones
> Correm pra não desistir
> Dos seus salários de fome
> É a esperança que eles tem
> Neste filme como extras
> Todos querem se dar bem

O filme contou também com a participação de Fausto Fawcet, na canção "Chineza videomaker". Outro exemplo contundente da passagem dos duros anos da ditadura aos anos de abertura é *Dias melhores virão* (1985), de Cacá Diegues, com trilha musical e canção-título de Rita Lee e Roberto de Carvalho, que só se ouve nos créditos finais:

> Sonhei que você me beijou num sofá de cetim
> Acordei meio assim suspirando demais
> Será que eu nasci pra sofrer
> Segunda-feira vou mudar meu destino
> Juro, hei de me dar bem
> Juro, vou mandar cartão
> Eu vi na TV uma atriz fazendo amor
> Ela olhava o ator
> Como eu olho você
> Com cara de quem está no céu
> Papel de boba só se for em Hollywood
> Juro, eu fiz o que pude
> Juro, vou pro Galeão
> Eu juro, que dias melhores virão!

Além disso, a década de 80 conserva a resistência de alguns filmes musicais como *Para viver um grande amor* (1983), de Miguel Faria Jr., com o compositor e cantor Djavan e a cantora-atriz Elba Ramalho, que cantou e atuou também em *Ópera do malandro* (1985), de Ruy Guerra, versão para o cinema da peça escrita por Chico Buarque, baseada na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com o destaque para as canções

de Chico Buarque.[122] Deste filme, pode-se destacar inclusive o número musical em que o malandro protagonista Max (Edson Celulari) dança na rua do bairro carioca da Lapa, junto com outros elegantes malandros de terno branco e chapéu de palha, ao som da canção "A volta do malandro", de Chico Buarque:

> Eis o malandro na praça outra vez
> Caminhando na ponta dos pés
> Como quem pisa nos corações
> Que rolaram nos cabarés
> Entre deusas e bofetões
> Entre dados e coronéis
> Entre parangolés e patrões
> O malandro anda assim de viés

Entre as novas tendências musicais da década de 80, a música alternativa paulista aparece em filmes como *Cidade Oculta* (1986), de Chico Botelho, com a participação de Arrigo Barnabé no roteiro, elenco e música. Filme que mistura números musicais com a narrativa policial, inspirada no imaginário das histórias em quadrinhos a partir de elementos transtextuais provenientes dos gêneros do cinema *noir* e do musical hollywoodiano. Na trilha musical destacam-se a musicalização do "Poema em linha reta", de Fernando Pessoa, já analisado por Renato Pucci Jr (2008, p. 61), e a peça musical cantada "Shirley Sombra", de Arrigo Barnabé, com texto de Augusto de Campos, música-tema que funciona como apresentação da personagem, já analisada por Ney Carrasco (2009, p. 113-114), e a voz de Tetê Espíndola rasgando a noite paulistana. Assim, é a

[122] Também com canções de Chico Buarque, vale lembrar o infantil *Os saltimbancos trapalhões* (1981), de J.B. Tanko.

presença de Arrigo Barnabé que torna este filme representativo dentro da produção da década de 80, nas palavras de Ortiz Ramos:

> Chico Botelho consegue com *Cidade Oculta* (1986) – que conta aliás com a presença de Arrigo no roteiro, elenco e música – expor sem subterfúgios a atração magnética exercida pelas formas de vida e cultura modernas sobre esta geração. Policial com momentos de show musical, calcado em elementos retirados do imaginário cinematográfico e das histórias em quadrinhos, Cidade Oculta procura enredar o espectador nas aventuras de Anjo (Arrigo) e Shirley Sombra (Carla Camurati). O filme alcança rebuscada plasticidade na contemplação da metrópole à noite, não conseguindo decolar. Expões personagens débeis, mas a narrativa não acompanha a virulência exigida pela temática centrada em gangues, policiais corruptos, drogas e cabarés de fins do século. A fita no entanto fica como um primeiro manifesto visual e musical de uma geração (RAMOS, 1987, p. 447).

Arrigo Barnabé também representa a música da vanguarda paulista nos filmes *Estrela nua* (1985), de José Antônio Garcia e Ícaro Martins, *Vera* (1987), de Sérgio Toledo, e *Lua Cheia* (1989), de Alain Fresnot. O contexto paulistano desponta ainda nos filmes de Wilson Barros com *Disaster movie* (1979) e *Diversões eletrônicas* (1983), e, ainda deste período, segundo Jean-Claude Bernardet (XAVIER, 1985, p. 84), o ritmo das histórias em quadrinhos marca vários filmes, entre eles *A estória de Clara Crocodilo* (1981), de Cristina Santeiro, ao som da música de Arrigo Barnabé.

Ainda, sobre a trilogia paulista "neon-realista": *Cidade Oculta*, *Anjos da Noite*, e *A dama do cine Shangai*, já defendida por Renato Pucci Jr, por exemplo, notam-se várias canções internacionais em suas trilhas musicais, como na famosa seqüência de dança no Masp (Museu de Arte de São Paulo) que abre *Anjos da Noite*, com uma coreografia hollywoodiana em contraste com a realidade paulistana ao som de "Dancing in the Dark". Como já lembrou o autor (2008, p. 83), esta música embalou a dança de Fred Astaire e Cyd Charisse numa famosa cena de *A roda da fortuna* (*The Band Wagon*, 1953), de Vicent Minelli. No filme de Gulherme de Almeida Prado, o compositor Hermelindo Neder assina arranjos e versões de canções, como a de "Sophisticated lady".

O punk desponta também em algumas produções, em particular em documentários, como no vídeo da produtora Olhar Eletrônico, *Garotos de Subúrbio* (1982), que trazia o registro de grupos punks paulistanos, exibido no canal de TV Cultura e premiado no I Festival Vídeo Brasil, promovido pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo; e o vídeo de Álvaro Roberto Barbosa, intitulado *Punk São Paulo 82* (1982). No Rio Grande do Sul, a banda Os Replicantes, que contava com o roteirista e cineasta Carlos Gerbase na bateria, lançou, em 1985, o longa-metragem *Os Replicantes em Vórtex,* captado em vídeo, contendo trechos de shows e dois videoclipes do grupo.[123] Já nos formatos curta e média metragem, o movimento originou *Ecos Urbanos* (1983), realizado por Maria Rita Kehl e Nilson Villas Boas, e *Punks,* de Sarah Yakni e Alberto Grieco (1983).

Há nos anos 80 interessante dinamismo na produção de curtas-metragens, com obras mais baratas, feitas em geral por jovens e amparadas pelos prêmios-estímulo ou universidades, com uma exibição atrelada a mostras e festivais.[124] Para se descrever o

[123] O punk ainda encontra espaço, em tom de humor, no curta de Jorge Furtado: *Ângelo anda Sumido* (1997), quando o jovem José, a caminho da casa de Ângelo, pega um táxi, um fusca vermelho, em que um extravagante taxista escuta a canção "Nicotina", da banda Os Replicantes. Vale ainda destacar que, neste curta, ouvimos mais duas curiosas canções: "Eu quero ser burguês", de Wander Wildner, e "Baladas", de Nei Lisboa.

[124] Em dez anos, de 1986 a 1996, mais de 750 filmes, assinados por cerca de 600 cineastas, consolidam o mais rico período na história do curta-metragem brasileiro, como enfatizam os próprios realizadores em material de

apogeu desta produção de curtas nos anos 80, geralmente, toma-se o ano de 1986 como forte referência, com o filme *Ma che, bambina!*, de A . S. Cecílio Neto, documentário sobre a vida e a obra do compositor e radialista Adoniran Barbosa, além de *O dia em que Dorival encarou o guarda*, de Jorge Furtado e José Pedro de Andrade, e *A espera - Um passatempo do amor*, de Maurício Farias e Luiz Fernando Carvalho, com o tríplice empate na premiação do Festival de Cinema de Gramado.

Em linhas gerais, os curtas dos anos 80, mesmo com a diversificação de temas e estilos, são marcados por algumas características genéricas que permeiam o debate sobre a produção cinematográfica da década, tais como: a cinefilia, a busca de brilho técnico, o predomínio da ficção pautada pelo humor ou por um gosto pela fantasia, a temática urbana, a presença da mídia como tema e estrutura, e as diversas formas de alusões intertextuais. O que indica, segundo João Luiz Vieira, um cinema "reflexivo de citação" como marca incontestável de uma época e de uma geração de jovens realizadores.[125]

É também do Rio Grande do Sul o filme de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, *Deu pra ti anos 70* (1981), Super 8 que causou grande impacto na cidade de Porto Alegre, inspirando vários jovens realizadores, como já relatou Jorge Furtado no programa *Tirando do baú*, exibido pelo Canal Brasil (2009).[126]

Outro filme experimental representativo do início da década é *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, filme que nas palavras de Ismail Xavier:

---

divulgação, tal como "Curta nas telas", in: *Trajetória do Curta-Metragem Brasileiro - 1986/1996*, CD-ROM lançado pela Associação Cultural Kinoforum, em São Paulo, 1996.

[125] Em "A reflexividade na tela", em que o autor realiza um mapeamento sobre a produção de curtas metragens deste período, originalmente publicado no catálogo da Quarta Mostra Curta Cinema, realizada no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, e em Niterói, no Cine Arte-UFF, de 6 a 11 de dezembro de 1994. Publicado também na revista *Cinemais*, n. 30, 2001, p. 179-197.

[126] Segundo Furtado, após ver este filme, ele decidiu largar a faculdade de medicina para fazer cinema.

> É a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do "udigrúdi"; forma sincrética de pensar o Brasil como país periférico na decadência do imperialismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião, nas concentrações de massa, no carnaval, porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa (XAVIER, 1985, p. 42).

Glauber Rocha investiga a urbanização e a construção civil arcaica da imensa geografia do país, verificando os efeitos do avanço da modernização e do capitalismo em novas fronteiras. O filme foi concebido, originalmente, para ser exibido sem ordenação prévia dos seus 16 rolos e, em sua trilha musical, nota-se a força do samba-enredo e do candomblé, que muitas vezes é rasgada pela voz de Norma Bengell, que canta e grita, e pela própria voz de Glauber Rocha ao dirigir a interpretação dos atores. A canção desponta de maneira emblemática na representação do carnaval, quando se vê um desfile de escola de samba e tem-se a construção clara de um comentário de indagação política e social a partir da letra da canção "O amanhã":

> Como será amanhã?
> Responda quem puder
> O que irá me acontecer?
> O meu destino será

Como Deus quiser
Como será?...

Mais adiante, o sucesso comercial da música sertaneja bate nas telas do cinema. Apesar da música sertaneja estar sempre presente nas trilhas musicais do cinema brasileiro[127], um exemplo bastante contundente de sua proliferação nos grandes centros urbanos, determinando a transformação deste gênero musical, é a história da dupla Milionário e José Rico, retratada no cinema em *Estrada da vida* (1980), de Nelson Pereira dos Santos. Além da sonoridade pop, a dupla escolhida é representativa dos novos rumos tomados pela música sertaneja a partir dos anos 70, tanto no figurino como na temática e na instrumentação das canções, inspiradas pelas imagens do *cowboy* norte-americano. Segundo José Mário Ortiz Ramos:

> Da religiosidade popular à música sertaneja, vemos o cinema apostar num projeto e numa visão de mundo que considera os mais corretos tanto politicamente quanto em relação à estratégia de aproximação com o grande público. *A estrada da vida*, filme em que Nelson penetra no universo da poderosa e industrializada música sertaneja sem se colocar criticamente, atinge massivamente os espectadores superando a marca de um milhão de ingressos em 1981, isto num ano já de crise para o cinema (RAMOS, 1987, p. 444).

É interessante lembrar que André Klotzel foi assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos em *A estrada da vida* e, em 1985, filmou seu longa-metragem de estréia

[127] Um dos primeiros usos da música sertaneja no cinema brasileiro foi no consagrado primeiro longa-metragem sonorizado no Brasil: *Acabaram-se os otários* (1929), de Luís de Barros, em que Paraguassu (ou Paraguaçu) cantou o samba sertanejo "Triste Caboclo".

A marvada carne, comédia inspirada nos costumes da roça. Trata-se da adaptação de uma peça de Carlos Alberto Soffredini, com a volta ao estilo de filme rural por meio de personagens e diálogos cômicos que buscam construir a ingenuidade e a sapiência dos moradores do campo, com trilha musical assinada por Rogério Duprat e Passoca (Marco Antônio Vilalba). Sobre este filme, José Mário Ortiz Ramos afirma:

> Os dois desejos, a herança cultural a ser fixada, a incorporação de cacos da produção cultural moderna. Assim caminha "A Marvada", e temos a presença da música de Tonico e Tinoco. Mas a trilha é de Rogério Duprat, e a seqüência final receberá a voz de Eliete Negreiros ("Sonora Garoa"), num encadeamento de época e tendências (LABAKI, 1998, p. 161).

Na oposição entre campo e cidade, o simples desejo de comer carne desencadeia mais uma série de aventuras de um caipira numa alusão e homenagem ao universo cultural do caipira, que não consegue sobreviver nas margens da cidade.

Além da música sertaneja, vários cancionistas consagrados da MPB colaboraram em trilhas musicais da década, como Chico Buarque em *Eu te amo* (1981), de Arnaldo Jabor, com sua canção homônima feita em parceria com Tom Jobim, os temas de *Gabriela* (1982), compostos por Tom Jobim, com a interpretação marcante de Gal Costa para "Modinha de Gabriela" e "Tema de amor por Gabriela", principal núcleo cancional do filme dirigido por Bruno Barreto, que segundo Luiz Tatit:

> Em 1982, quando Jobim compunha a trilha sonora do filme *Gabriela*, de Bruno Barreto, mais uma vez era o sentimento do amor, do sorriso e da flor que se atualizava no piano do maestro. A

> célebre personagem feminina de Jorge Amado exalava o viço e a espontaneidade próprios dos fenômenos naturais, que sempre nortearam a produção do compositor. A história já era dada, com os encontros e desencontros que asseguram a emoção da narrativa, de modo que cabia ao autor se inspirar nas passagens do roteiro e extrair dali as tensões fundamentais para criar a melodia e a letra (TATIT, 2004, p. 58).

Pode-se lembrar ainda da inspiração da canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes para o filme *Eu sei que vou te amar* (1984), também de Arnaldo Jabor. E até mesmo a contribuição de Caetano Veloso em *Tabu* (1982), de Julio Bressane, e sua canção-tema "Luz do sol" realizada para o longa-metragem de estréia de Fábio Barreto *Índia, a filha do sol* (1984), além de seu trabalho como trilhista em *Dedé Mamata* (1988), de Rodolfo Brandão, e a sua direção no ensaio cinematográfico *Cinema Falado* (1986).

A vivência jovem e a reestruturação do espaço urbano, a abertura política e os novos rumos sociais do país permeiam o cinema brasileiro dos anos 80 com as marcas do naturalismo, da militância e das alegorias da modernização, embalados pela aplicação de fórmulas e recursos narrativos consagrados que nem sempre se mostram suficientes para revigorar a produção cinematográfica, como já analisou Ismail Xavier (1985).

A idéia da técnica e a ilusão de uma inovação tecnológica inspiraram vários exercícios audiovisuais atentos aos consagrados gêneros cinematográficos, principalmente em relação à prática norte-americana desenvolvida nos anos 40 e 50. Como já apontou Fernão Ramos (1991), o cinema brasileiro dos anos 80 é um cinema de gênero, com predominante gosto pelo universo da narrativa policial e seus elementos como saxofones, persianas, ventiladores de teto, e etc. Com isso, a canção popular nas trilhas do cinema dos

anos 80 leva para as narrativas dos filmes a sonoridade urbana e pós-moderna, característica da música brega, sertaneja e do pop rock que, como os próprios filmes, buscavam um tom mediano de inserção e comunicação com a cultura de massa.

Afinal de contas, os anos 80 são marcados pelo debate sobre a técnica e a tecnologia na música e no cinema no Brasil, caracterizando o predominante elogio dos técnicos na criação musical e na consolidação do processo da produção cinematográfica. Entretanto, pode-se lembrar que este debate teórico para a música aborda conteúdo e técnica, esta última entendida como manipulação das leis formais internas à obra, cuja relação dialética já foi analisada por Adorno. Segundo o filósofo: "A convergência da técnica musical e extramusical promove o engenheiro de som e o eletricista elevados à categoria de compositores" (1994, p. 147).

Nas tensões do debate crítico que determinam o privilégio da técnica e da tecnologia em detrimento do conteúdo e do debate estético, os anos 80 e 90 são marcados pela hegemonia dos estúdios, que segundo Luiz Tatit (1990, p. 43-45), configuram a canção comercial, gravada a partir de fórmulas desenvolvidas pelos produtores para estimular a "tensividade" da canção e promover a "pasteurização sonora" e criativa da canção popular.

Nesse sentido, nota-se a definitiva consolidação da canção das mídias, da criação de canções para vender discos, tal como já cantava Gilberto Gil em "Essa é pra tocar no rádio", de 1973. Vale resgatar a sua letra:

> Essa é pra tocar no rádio
> Essa é pra tocar no rádio

Essa é pra vencer o tédio
Quando pintar
Essa é um santo remédio
Pro mau humor
Essa é pro chofer de táxi
Não cochilar
Essa é pro querido ouvinte
Do interior

Essa é pra tocar no rádio
Essa é pra tocar no rádio

Essa é pra sair de casa
Pra trabalhar
Essa é pro rapaz da loja
Transar melhor
Essa é pra depois do almoço
Moço do bar
Essa é pra moça dengosa
Fazer amor

Segundo Carlos Rennó (2003, p. 158), esta canção foi feita para brincar com as paradas de sucessos executadas nas rádios, as famosas "Dez mais" e similares, que passaram a criar um círculo vicioso daquilo que se toca no rádio porque é sucesso e só é sucesso porque toca no rádio, em particular com o desenvolvimento da segmentação da programação musical no *dial* FM. Do rádio para a TV, para o cinema, a canção se transforma em música popular massiva e passa a ser associada diretamente ao consumo.

Assim, durante os anos 80, a canção dá continuidade à prática de ser lançada através das mídias e desenvolve a divulgação de diferentes artistas, quando composta ou inserida nas trilhas musicais dos filmes.

Como já foi analisado, desde o advento sonoro quando as canções do carnaval e a visualidade das cantoras e cantores do rádio transitaram pelo cinema brasileiro, a consolidação da trilha musical, em particular com a canção, se desenvolve nos mesmos moldes do casamento entre canção e programação dos meios de comunicação de massa, em particular o rádio e a televisão. A diferença agora é a força predominante e estranha das mercadorias bregas, moldadas por uma fórmula de composição semântica orientada num modelo estrutural médio cujos elementos componentes não obedecem à adequação de sua estrutura original (JOSÉ, 2002, p. 130). O que, enfim, evidencia um comportamento massificado de consumo em vários desdobramentos da relação entre música e cinema a partir dos anos 80 e deixa marginalizada a produção de outras sonoridades musicais independentes.

A MPB NAS TRILHAS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

O som do cinema da retomada e as canções dos anos 2000

Na década de 1990, pode-se observar muitas transformações na produção musical com composições de qualidade que apresentam pluralidade de ritmos e gêneros musicais, rica expressão de música popular, instrumental e de canto; além da revitalização da criação de canções dirigidas pelas gravadoras. De fato, houve a reestruturação do próprio processo de produção da indústria fonográfica, com o barateamento dos recursos técnicos e da gravação de discos. O que propiciou, segundo Luiz Tatit (2004), uma espécie de "intercâmbio" entre "artistas de criação", categoria que reúne os músicos considerados poetas criadores de uma obra marcadamente individualizada, e "artistas de mercado", aqueles integrados às engrenagens industriais das gravadoras e de empresas que controlam o rádio e a televisão, quando não favoreceram diretamente a fusão dessas duas categorias num só personagem perfeitamente compatibilizado com a dinâmica comercial, como foram os casos de Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Lenine e tantos outros.

Ainda segundo Luiz Tatit (1998), o mercado de disco no Brasil, a partir dos anos 90, foi predominantemente comandado pela música brasileira. O que contrariava todas as previsões que apontaram a plena hegemonia da língua inglesa, mesmo levando em conta

que este predomínio de canções brasileiras foi composto pela música sertaneja pop, pelo rock nacionalizado e pelos novos grupos de axé e pagode, produções voltadas para o consumo imediato.

Avançando os anos 2000, o áudio digital com a circulação da música cada vez mais compacta na Internet, podcasts, celulares, aparelhos de MP3 e similares, coloca novos desafios à análise da recepção e da divulgação da música e, particularmente, da canção. No entanto, mesmo sem poder imaginar as conseqüências das novas relações de produção e consumo de música, acredita-se que quem perde espaço e lucro são as gravadoras, que detinham o controle exclusivo da produção fonográfica. Para o músico, o cancionista e, principalmente, o ouvinte atento, nenhuma tecnologia significa problema para a produção, o acesso e o consumo de música.

Assim, torna-se importante ressaltar que a canção popular brasileira feita nos anos 2000 apresenta em seus arranjos uma notável invasão de instrumentação eletrônica promovida por uma nova geração de compositores e intérpretes. Pode-se citar desde o samba remodelado de Fernanda Porto aos desdobramentos do movimento *hip hop* no Brasil, com o *rap* e o *funk*, do "batuque samba funk" promovido nos anos 90 por Fernanda Abreu, e ainda a revitalização das antigas canções de Jorge Ben (que virou Ben Jor, em 1985), com o mesmo "sacundin sacunden", também nomeado por sambalanço ou samba-funk, até a consagração do funk carioca da década em questão.

Para melhor entender estas tendências que ascenderam como modismos no debate cultural e na circulação da música das mídias que, com efeito, promoveram com maestria o consumo destes estilos tanto para os jovens do morro como para a classe média, pode-se resgatar a letra da canção-manifesto "Sambassim", composta por Fernanda Porto

com Alba Carvalho, cujo texto poético explica a integração estética contemporânea, como se verifica nestes versos:

> Comecei meu samba assim
>
> Sem pandeiro ou tamborim
>
> Como quem não entende nada de samba
>
> Mas sempre ouviu tocar um bamba
>
> ...
>
> Vou *samplear* reco-reco e agogô
>
> Esse samba é meu *groove* da vez
>
> Com guitarra e *drum'n'bass*
>
> Só pra ver como é que fica
>
> Eletrônico o couro da cuíca.

Por sua vez, na esteira do rap, a canção "Diário de um detento", composta por Mano Brown e Jocenir (Josemir Prado), sucesso dos Racionais MC's, caracteriza bem o ideal da comunicação pelas letras das canções inspiradas nas experiências coletivas vividas na periferia ou na favela, como o relato em diário cantado que escancara o desabafo sobre as condições de vida dentro de uma cadeia, no caso o Carandiru, canção já analisada, por exemplo, por Walter Garcia (NESTROVSKI, 2007, p. 179-216).[128]

[128] O debate sobre as condições de vida do Carandiru e sobre a repressão policial ocorrida, o definitivo "massacre de Carandiru", rendeu fama ao médico Drauzio Varella, com o seu relato sobre sua atuação como médico nesta prisão, que foi transformado em livro (*Estação Carandiru*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999), como também se transfigurou em estórias para o cinema, tanto na vertente da ficção, em *Carandiru* (2003), dirigido por Hector Babenco, ou na produção de documentários, como *Prisioneiro da grade de ferro – Autos retratos* (2003), de Paulo Sacramento.

Nesse sentido, a musicalidade dos sons e dos arranjos, a poesia das letras e a entonação da voz, criadas de maneira inventiva ou ligeira, tornam-se parte da expressão cultural brasileira contemporânea. Dinamicamente, ao sabor da criatividade e das intenções mercadológicas de seus agentes, as composições e canções atuais, que se renovam com a o uso dos meios eletrônicos e digitais sem perder a valorização da palavra falada, migram para as trilhas musicais do cinema brasileiro.

É importante lembrar que, desde o início dos anos 90, as tendências musicais se articulam e se transformam com a incorporação da música pop, numa inserção da produção fonográfica dentro do processo de globalização e mundialização da cultura. De maneira geral, passa-se a promover uma produção musical pontuada por elementos locais e globais. Assim, além da música sertaneja que se desdobra pela mistura da música caipira, brega e do pop internacional, em particular o *country,* o pagode articula elementos da roda de samba com o pop; a música baiana, chamada *Axé Music,* mescla samba com *reggae*; o manguebeat nasce da mistura de elementos dos gêneros populares pernambucanos com rock e música pop; e as novas versões brasileiras do *rap,* do *funk* e da música popular remodelada pela instrumentação eletrônica invadem as mídias e o gosto massivo.

A performance de Marisa Monte tornou-se bastante emblemática na construção da intérprete audiovisual. A artista desenvolveu parceria com a nova geração de cineastas da Conspiração Filmes, que documentou sua carreira e a promoveu a partir da aposta na produção de videoclipes, participando de maneira contundente da consolidação do sucesso do canal MTV no Brasil.[129] É bastante representativo o videoclipe *Segue o seco* (1995), dirigido por Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, com fotografia de Breno

[129] O surgimento da MTV nos anos 90 no Brasil ajudou a promover a música pop e o rock brasileiros, além de dar impulso importante para o acesso à produção de videoclipes internacionais em sintonia com o debate de globalização da cultura jovem e massiva. Já na virada para os anos 2000, pode-se afirmar que o cenário da produção de videoclipes brasileiros diminui no mesmo ritmo em que a indústria fonográfica começa a mergulhar numa forte crise diante dos novos hábitos de escuta musical a partir da difusão da Internet no país. Assim, a divulgação do videoclipe migra para a Internet, principalmente com o advento do Youtube.

Silveira. O clipe traz a representação da dura realidade da seca nordestina a partir de imagens de personagens castigados pela seca, a miséria e a fome, com uma câmera atenta aos rostos destas figuras, reforçada pela luz quente, figurinos rasgados e sujos e cenário de terra seca. A música escrita por Carlinhos Brown pode ser considerada uma poesia sobre a vida nordestina e é caracterizada pela repetição de sons e da própria palavra "seca", com "s" acentuado ao longo da construção da performance poético-vocal.

Outro artista de invenção multimídia é Arnaldo Antunes, ao articular música, vídeo, ações performáticas, shows, grafismos, ensaios críticos e poesia (escrita, recitada, cantada e visual), principalmente após sua saída da banda Titãs, grupo de rock dos anos 80. Arnaldo Antunes também realizou trilhas para balé, como *O corpo*, para o Grupo Corpo, em 1999, e muitas de suas canções invadiram várias trilhas musicais de filmes brasileiros contemporâneos, como se pode notar na Filmografia deste trabalho.[130]

Aliás, o rock brasileiro dos anos 90 traz vertente bem humorada construída pelas letras das canções e performances de palco na mesma linha de algumas bandas dos anos 80, como Blitz, Premê e Os mulheres negras, e outras bandas que circularam bastante nas mídias como os desbocados Raimundos, misturando *hardcore* e forró, e ainda o carisma e a eficácia das músicas e da performance da banda Os mamonas assassinas. Já na virada para os anos 2000, o rock se volta para a crise de identidade juvenil comentada nas canções de artistas como Pitty ou a banda Charlie Brown Jr., que revelam em suas letras vários discursos e interpretações da juventude contemporânea frente às pressões da família, da escola e da sociedade como um todo.

---

[130] Além dos discos, como *Ninguém* (1995), *O silêncio* (1996), *O som* (1998), *Paradeiro* (2001), *Saiba* (2004) e *Iê-Iê-Iê* (2009), Arnaldo Antunes publicou os livros *As coisas* (São Paulo: Iluminuras, 1992), *Palavra Desordem* (São Paulo: Iluminuras, 2002) ou *Como é que chama o nome disso?* (São Paulo: Publifolha, 2006), entre outros. Também elaborou projetos multimídias como *Nome* (BMG, 1993), composto de livro, vídeo e cd, e realizou curadorias e exposições de suas artes visuais e poéticas, como se pode consultar em seu site oficial: http://www.arnaldoantunes.com.br, acessado em 10/10/2008.

Para a realização cinematográfica, neste mesmo período histórico, as leis de incentivo, os prêmios e, principalmente, a Lei do Audiovisual possibilitou o que convencionalmente se rotula como "cinema da retomada" ou "renascimento do cinema nacional", termos criados para destacar o expressivo marco histórico de retorno de produção de cinema efetuado no Brasil a partir de 1994 e divulgar uma certa proteção ou valorização desmedida do cinema nacional.[131]

De tal sorte, o cinema brasileiro, de 1994 em diante, realiza o movimento de resgate de algumas tradições do cinema, tais como a volta de clássicos motivos da representação do popular (a favela, o sertão, o carnaval, o futebol, etc.), sem rígidas leituras das manifestações culturais regionais. Além disso, aposta ainda em adaptações literárias, cinebiografias e comédias de costumes.

Segundo Ismail Xavier (2000), existem duas principais vertentes no cinema deste período. A primeira trabalha a revelação do sentimento de fracasso, assumindo a tonalidade de representação em que se coloca em pauta o "ressentimento" das personagens; e em oposição, a outra vertente apresenta uma espécie de "humanismo cultural" que, ao invés de trazer vinganças obsessivas, demonstra a impossibilidade destes encontros intersubjetivos por meio de leituras melodramáticas das mazelas do mundo, com direito a redenções moralistas.

[131] A crise que vinha se acentuando na segunda metade dos anos 80 provocou a escassa produção durante os anos de 1990 a 1994, impulsionando o próprio termo de "retomada". No entanto, é importante lembrar que existem alguns filmes realizados, tais como *A grande arte* (1991), primeiro longa-metragem dirigido por Walter Salles; *Perfume de gardênia* (1992), de Guilherme de Almeida Prado, ou *Capitalismo selvagem* (1993), de André Klotzel. Com a virada de fôlego para a produção, o cinema feito depois de 1994 tornou-se bastante prestigiado em artigos, ensaios e pesquisas acadêmicas. Isto pode ser comprovado, por exemplo, com a consagração do panorama de tendências desta "retomada", que se define entre os anos de 1994 até 1998, apresentado pela professora Lúcia Nagib, em sua "Introdução" e em seu valioso trabalho de organização de uma série de depoimentos de realizadores, em *O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (2002). Também se tornou referência a entrevista com Ismail Xavier em "O cinema brasileiro dos anos 90" (2000). Além do sintomático verbete "O cinema brasileiro contemporâneo (anos 90)" da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000) escrito pelo jornalista Luiz Zanin Oricchio, que oferece um olhar panorâmico sobre as lutas e os feitos de certos realizadores, sobre as leis de incentivo e as cifras de custos e bilheterias de curtas e longas-metragens.

Já a pesquisadora Ivana Bentes (1999) avalia a passagem da "estética" para uma "cosmética" da fome, a partir da comparação do cinema contemporâneo com o Cinema Novo, com o resgate do manifesto "Estética da fome", de Glauber Rocha.[132] A pertinência do termo "cosmética" se coloca, porém, como alerta a respeito de uma tendência de filmes de feição conservadora maquiada, que coincide com as maiores bilheterias de cinema brasileiro. Os exemplos são muitos, tal como o badalado *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, com o seu veloz envernizamento da realidade através de trabalho técnico e de montagem primorosos, ou ainda os telefilmes de Daniel Filho ou a mecanização da criatividade de Guel Arraes.[133]

Nesta mesma sintonia, Fernão Ramos (2003) aborda o cinema brasileiro contemporâneo a partir da noção de "má-consciência" oferecida pela representação da imagem de uma espécie de "naturalismo cruel" do horror, da miséria e da abjeção, tanto em sua vertente ficcional, como em sua produção de cunho documentário. Ramos afirma que estas características carregam a influência dos primórdios do Cinema Novo e do auge do Cinema Marginal e aponta a força das imagens dilaceradas de filmes mais intimistas, como *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, *Latitude Zero* (2001), de Toni Venturi, e *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, bem como indica a estilística de veio popular-lacrimoso de autores como Walter Salles, Cacá Diegues e outros.

---

[132] Em outubro de 2002, Fernando Meirelles e Ivana Bentes debateram o filme e esta terminologia no Espaço Unibanco de Cinema, na Rua Augusta em São Paulo, palco do seminário intitulado "Estética da Fome X Cosmética da Fome".

[133] Ver, por exemplo, a análise mais generosa de Lúcia Nagib, em "A língua da bala: Realismo e violência em *Cidade de Deus*", 2003, p. 181-191. Nela, a autora, partindo da provocação do autor do livro homônimo Paulo Lins (1997): "Falha a fala. Fala a bala", destaca a qualidade poética dos recursos lingüísticos e narrativos explorados por Paulo Lins no livro, que, segundo Lúcia, na adaptação à tela, foram redistribuídos na preparação do elenco e no trabalho de montagem. Ver também o ensaio de Alexandre Figueirôa, "Cinema e televisão: Notícias de uma guerra particular", in: *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2003. Ensaio no qual o autor aponta a ousadia do trabalho de Guel Arraes na televisão ao levar modos de articulação que são do cinema, e, em contrapartida, discute o problema de um caminho inverso que traz de volta para o cinema elementos que nele já se tornaram corriqueiros.

Diferentemente do cinema de ficção, a produção de documentários não vivenciou o mesmo processo de crise no início dos anos 90, com a extinção da Embrafilme pelo governo do presidente Fernando Collor de Mello. Neste período, a produção de documentários teve continuidade com o uso do suporte vídeo, potencializado com as novas câmeras digitais e a edição não-linear, muitas vezes realizada em computadores domésticos a partir de diferentes softwares, com custos cada vez mais baixos. Com isso, a produção se estendeu mantendo fortes ligações com movimentos sociais e novas experimentações com a produção universitária.

Entretanto, no final dos anos 90, pode-se afirmar que o cinema documentário se revitaliza com novos incentivos, ancorados em mecanismos de renúncia fiscal para empresas, privadas e estatais, que patrocinam projetos audiovisuais através da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, voltando para a tela grande e chamando a atenção do público e da crítica, com filmes como *Santo forte,* de Eduardo Coutinho e *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, ambos de 1999.[134] Já nos anos 2000, destaca-se o DOCTV, Programa de Fomento à produção e teledifusão de documentários, numa associação entre Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, Fundação Padre Anchieta/ TV Cultura e Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), que tem viabilizado a produção regional de documentários em 27 estados, num esforço inédito de relacionamento entre a TV aberta e a produção independente.

Quanto à nova geração que chega da produção de documentários, destacam-se: a busca pelo esclarecimento de uma trajetória de uma vida e de um momento derradeiro

[134] Pode-se lembrar que, em 1999, a quarta edição do "É tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários" decidiu incluir em sua seleção filmes produzidos em diferentes suportes e não apenas em película, o que, segundo Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008, p. 14), fez com que as inscrições brasileiras, que até então giravam em torno de quinze filmes, chegassem a 130 trabalhos. Neste ano, o filme premiado foi *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, filme de edição de imagens de arquivo, realizado em computador doméstico.

diante de uma câmera de televisão, em *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda; o desbravamento dos porões sociais em autos retratos digitais realizados por alguns presidiários do Carandiru, em *Prisioneiro da grade de ferro – Autos retratos* (2003), de Paulo Sacramento. Sem nos esquecer de acrescentar aqui a novíssima tendência desta produção, a qual apresenta novas formas de expressão pessoal no filme documental. Com filmes em primeira pessoa, podem-se notar certas construções dramáticas na organização de suas narrativas numa dinâmica que mostra a "realidade de seus realizadores". Entre os filmes que utilizam regras de ficção que se alimentam da vida pessoal de seus autores, destacam-se *Um passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e *33* (2003), de Kiko Goifman.[135]

Entre a produção de documentários que apresentam diálogo mais evidente com a música, pode-se eleger *O rap do pequeno príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, que conta a trajetória de um matador e de um músico que tiveram suas vidas entrelaçadas na periferia do Recife, mas que optaram por armas diferentes, misturando ritmo e poesia através da captação da imagem e edição sonora inspirada no *hip hop* brasileiro.

Por outro lado, a maior tendência do período é mesmo a produção de documentários que elegem personagens da produção musical brasileira. Entre eles, fazem-se notar *Nelson Freire* (2003), dirigido por João Moreira Salles, que privilegia o plano-seqüência para escancarar a sensibilidade do pianista; *Vinicius* (2005), com direção de Miguel Faria Jr., com ênfase nos pocket shows e as entrevistas filmadas à vontade, com músicas sínteses da obra do cancionista interpretadas por uma geração mais contemporânea e com o predomínio de vozes femininas com Adriana Calcanhoto, Mônica Salmaso ou Mart

[135] Estas considerações encontram apoio na provocação de Jean-Claude Bernardet, que expôs uma análise destes dois filmes na mesa "Um outro cinema", da 4ª Conferência Internacional do Documentário, organizada por Amir Labaki e Maria Dora Mourão, cujo tema central era "O documentário hoje", realizado no Itaú Cultural, em São Paulo, no dia 2 de abril de 2004. Análise publicada no livro *O cinema do real*, 2005.

´nália; e ainda os mais recentes *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei* (2008), de Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leals, que busca desmontar o mito do rei do pop Wilson Simonal, e *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle, diretor de programas do Canal Brasil.

Vários documentários se voltam para o samba e seus principais artistas. Destes, pode-se ressaltar o perfil afetivo do sambista Paulinho da Viola, que conta ainda com vários encontros musicais que celebram suas composições e interpretações em *Paulinho da Viola: Meu tempo é hoje* (2003), com direção de Izabel Jaguaribe. Antes, são representativos, por exemplo, o curta *O Catedrático do Samba* (1999), de Noel dos Santos Carvalho e Alessandro Gamo, um encontro do sambista, cantor e compositor Germano Mathias, e o longa-metragem *Samba Riachão* (2001), com direção de Jorge Alfredo, sobre o cronista musical da cidade de Salvador Clementino Rodrigues, o Riachão. Ente os mais recentes, pode-se citar *Cartola: Música para os Olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, *O Mistério do Samba* (2008), dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, com a participação musical de Zeca Pagodinho, Paulinho da Viola, Velha Guarda da Portela e a exemplar pesquisa musical da cantora Marisa Monte, fazendo o resgate de canções ainda não gravadas dos integrantes da Velha Guarda e sua delicadeza no ato desta investigação revirando arquivos musicais, fitas gravadas de maneira caseira, anotações de letras e melodias e, principalmente, a memória dos familiares dos sambistas Monarco, Casquinha, Jair do Cavaquinho, da Tia Surica e Tia Doca, entre outros, transfiguradas em belas entrevistas filmadas.

Ainda percorrendo os documentários dos anos 90, pode-se lembrar da produção de Aluísio Didier: *Nosso amigo Radamés Gnatalli* (1991), dirigido em parceria com Moisés Kendler, com pesquisa de imagens e arquivos sonoros do programa radiofônico *Um milhão de melodias*, que contou com a orquestração de Gnatalli, arquivos

de programas exibidos na televisão, como *A música segundo Tom Jobim*, série de quatro episódios, dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, além de trechos de filmes *Rio, 40 graus, Brasa Dormida* e *Tico-Tico no fubá*. Ainda, *Um certo Dorival Caymmi* (1999), com destaque para a edição de trechos de filmes com a participação como cantor-ator de Caymmi em *Estrela da manhã* e de seu lançamento com a interpretação de sua canção "O que é que a baiana tem?", com a voz e os seus meneios de Carmen Miranda, em *Banana da Terra*.

Também é preciso lembrar as cinebiografias, que resgatam a história de personagens importantes da música popular de maneira ficcional, como na narrativa estranhamente bem comportada sobre Cazuza, cancionista roqueiro de trajetória íntima repleta de temas polêmicos, como homossexualidade e promiscuidade, uso de drogas e sofrimento com os desdobramentos causados pela contração da Aids, em *Cazuza: o tempo não pára* (2004), com direção de Sandra Werneck e Walter Carvalho, com as canções de Cazuza sendo interpretadas pelo ator Daniel de Oliveira; e o filme *Noel: o poeta da Vila* (2006), dirigido por Ricardo Van Steen, com roteiro inspirado no livro *Noel Rosa*, de João Máximo e Carlos Didier, que conta a vida de Noel Rosa, a partir de suas canções e resgata o samba carioca dos anos 20 e 30.

Nesta linhagem sobre personagens da música brasileira, popular, erudita ou pop, merece também ser citada a rara abordagem sobre música de cinema do curta *Remo Usai: um músico para o cinema* (2008), dirigido por Bernardo Uzeda, que conta a trajetória do compositor na elaboração de trilhas musicais para mais de cem filmes, entre 1957 até 1985, em especial *O assalto ao trem pagador*, que mistura orquestra com escola de samba.

Em contrapartida, ao investigar a diversidade dos filmes de ficção, realizados a partir dos anos 90, além de algumas contribuições de novas sonoridades e performances de

intérpretes da música popular brasileira, o que mais nos chama a atenção é como o panorama de trilhas musicais do cinema brasileiro não mudou substancialmente, prevalecendo antigas parcerias entre compositores e diretores, a presença de consagrados cancionistas, as trilhas voltadas para o público internacional.

Tecnicamente, o som do cinema foi encontrando espaço para acompanhar as novidades dos equipamentos de captação e edição do material sonoro de um filme. Segundo Silvio Da-Rin:

> A chegada ao mercado brasileiro dos equipamentos digitais para gravação, processamento e edição do som cinematográfico coincidiu com os anos Collor. Naquele início dos anos 1990, a paralisação da produção de filmes de longa-metragem acarretou o sucateamento do parque de equipamentos existente em nossa indústria, seguida por um processo retardado e lento de reposição e renovação. Os filmes do período Embrafilme pertenciam à era do som analógico (som direto gravado em fitas lisas de rolo aberto, montagem em moviola e mixagem em magnético perfurado) uma cadeia industrial que se manteve estável por trinta anos. A captação, processamento e finalização de som dos filmes da chamada "retomada", ao contrário, pertencem ao domínio digital (gravação em fitas DAT, edição em computador e mixagem em sistemas multipista). No momento atual, já estamos atravessando um novo processo de transição, da gravação digital linear para a gravação em sistemas de acesso randômico, que não utilizam fitas (DA-RIN, 2005, p. 254-255).

Ainda sobre o cenário tecnológico digital do som para cinema, Da-Rin comenta algumas melhorias nos resultados obtidos que colocam em xeque a máxima de que o som do cinema brasileiro é ruim, principalmente, nas salas de exibição. A citação é longa, mas pertinente:

> No ambiente digital, não há perda de informação ou acréscimo de ruído nas sucessivas transcrições entre as etapas de processamento do material sonoro, desde a captação no set de filmagem até a sala de exibição. A edição, antes feita de duas em duas pistas, em uma mesa plana, com manipulação manual de rolos, passou a ser executada em pistas virtuais de quantidade praticamente ilimitada. Os sons originais, uma vez importados para o computador, não se alteram; somente os comandos de edição são modificados a cada sessão de trabalho, proporcionando maior liberdade de experimentação e maior acuidade na avaliação. Os programas de redução de ruído de fundo possibilitam resultados surpreendentes e a supressão de interferências indesejáveis ganhou em rapidez e precisão. A mixagem manipula um número maior de pistas e seu resultado pode ser transportado e armazenado em um único disco rígido, no lugar dos volumosos rolos de fita magnética usados no passado. Na exibição, a codificação digital reduz os ruídos do sistema de reprodução sonora, proporcionando ao espectador um espetáculo mais envolvente, graças ao aumento do número de canais e à ampliação da faixa dinâmica (DA-RIN, 2005, p. 256).

A introdução de estações de tratamento digital do som, como a SONIC SOLUTIONS, foi utilizada pioneiramente, segundo Hernani Heffner (2000, p. 521), pelo

filme *Pequeno dicionário amoroso* (1996), de Sandra Wernek, com controle quase total do resultado de som limpo e equalizado. Já o técnico de som Silvio Da-Rin (2005) coloca este filme como marco da produção dos anos 90 porque ele foi o último filme em que se usou um gravador analógico. Assim, a partir de 1996, todos os outros filmes de longa-metragem em que ele atuou profissionalmente foram gravados digitalmente.

Ainda sobre os filmes de Sandra Wernek, com sua atenção para os tipos e costumes da Zona Sul carioca presentes em *Pequeno dicionário amoroso* e *Amores possíveis* (2001), João Máximo realiza interessante comentário:

> Sandra trabalha a partir de *temp tracks*, ou seja, grava em fita música preexistente que lhe parece ideal para cada tomada, e de fato filma ao som do que gravou. Depois, entrega os *temp tracks* ao seu diretor musical, nos dois casos João Nabuco, para que ele componha algo no mesmo estilo ou simplesmente use o preexistente. No primeiro dos dois filmes, Nabuco trabalhou a quatro mãos com Ed Motta, prevalecendo, naturalmente, as canções. No segundo, vai mesclar os *temp tracks* sugeridos pela diretora (João Gilberto em "Eclipse", Tim Maia em "Me dê motivo", Donna Summer em "MacArthur Park", salseiros cubanos em "Un amor verdadero", Bach por Bill Evans) com temas originais seus e de parceiros, entregues a cantores do momento como Paulinho Moska, Ana Carolina, Seu Jorge, Paula Lima e Totonho Villeroy. Detalhe: sob os créditos iniciais, Chico Buarque canta com Zizi Possi a sua engenhosa "Dueto", cujos versos, além de não terem nada a ver com as estórias que Sandra vai contar, foram escritos 22 anos antes (MÁXIMO, 2003, p. 145).

Fernando Morais da Costa (2008) também analisa a "excelência técnica conquistada" com o uso de gravadores, do DAT ao Cantar-X (da Aaton) até a escuta atenta do som em vários filmes contemporâneos, com os ouvidos direcionados para o debate sobre os efeitos, ruídos, silêncios, além do insistente uso da narração em voz over.

Entretanto, para a trilha musical, a canção no filme ganha novamente a atenção do público e da crítica de cinema. Afinal de contas, as canções invadem inúmeras comédias que configuram a tendência de produção atrelada à televisão, com a forte presença da Globo Filmes. O cantor Ed Motta, por exemplo, além de trabalhar com canções em *Pequeno dicionário amoroso,* colaborou ainda para as trilhas musicais de *A partilha* (2001), dirigido por Daniel Filho e *Sexo, amor e traição* (2003), de Jorge Fernando.

Não obstante, Daniel Filho, mesmo tendo participado da história do cinema brasileiro desde os anos 50, celebra sua experiência como diretor de cinema ao relacionar os sucessos das novelas com a escalada de elenco e estórias da telinha da TV para a tela grande de cinema, tal como o fenômeno de bilheteria *Se eu fosse você* (2006). Além dele, tem-se vários sucessos da TV que são editados e remodelados para o cinema, como o trabalho de Guel Arraes em *O auto da compadecida*, minissérie exibida pela Rede Globo, sucesso da Globo Filmes; a figura de Fernando Meirelles, que também dirigiu *Palace II* como episódio da série televisiva *Brava Gente*, fomentando a transição do digital para a película, ao transformar o episódio em curta-metragem, sendo exibido em vários festivais, o que criou impulsos estéticos, financeiros e de prestígio jornalístico para o filme *Cidade de Deus,* que será comentado mais adiante.

A década de 90 traz ainda algumas produções brasileiras que preferiram firmar um diálogo mais estreito com a música do cinema internacional, tal como nos filmes *Jenipapo* (1995), de Monique Gardenberg, que teve a trilha musical composta por Philip Glass; *Coração Iluminado* (1998), de Hector Babenco com o compositor Zbigniew Preisner, colaborador de Kristof Kieslowski; os filmes de Bruno Barreto que trazem a música popular brasileira descaradamente para agradar o público internacional e, em sua maioria, nas versões instrumentais ou em inglês, como em *O que é isso companheiro?* (1997), com música de Stewart Copeland, e em *Bossa Nova* (2000), com música original de Eumir Deodato, trilha adicional de Marcelos Zarvos e supervisão musical de Alan Palanker.

Do mesmo modo, há o uso predominante da música imperceptível, aplicação da antiga fórmula do uso da música orquestral extra-diegética, ditada pelo cinema narrativo clássico e desenvolvida com maestria tecnológica em seus desdobramentos hollywoodianos**.** Entre os compositores brasileiros que seguem esta linha na produção recente do cinema brasileiro, pode-se destacar David Tygel, com exceção de seu trabalho para o filme *For all – O trampolim da vitória* (1997), dirigido por Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, no qual Tygel mistura Gershwin com forró, Andrews Sisters com os Cariocas, entre os seus temas originais.

Também com características tradicionais de música orquestral feita para cinema, os filmes de Walter Salles contaram com a composição de Antônio Pinto, em *Central do Brasil* (1998), com pitadas regionais no discreto uso de rabeca e com a colaboração musical de Jaques Morelenbaum, e, em *Abril Despedaçado* (2001), com a colaboração de Ed Cortês e Beto Villares.

Na maioria dos filmes de ficção do diretor Walter Salles, as canções da MPB não ganham destaque nas trilhas musicais, apesar da possibilidade de escuta da voz de

Cartola interpretando "Preciso me encontrar", de Candeia, durante os créditos finais de *Central do Brasil,* a atriz Fernanda Torres cantando "Vapor barato", de Jards Macalé e Wally Salomão, nas cenas do encerramento do filme *Terra Estrangeira* (1995), quando se vê um carro à deriva e depois algumas imagens aéreas acompanhadas pela voz de Gal Costa, que continua a interpretar a canção. Esta seqüência, na edição especial do DVD do filme, foi sugerida pela atriz para os diretores e para o compositor da trilha original José Miguel Wisnik. No entanto, Salles dirigiu diversos vídeos documentários sobre MPB para diferentes redes de televisão, como *Chico – no país da delicadeza perdida* (1990); *João e Antônio* (1992), sobre a bossa nova; *Tributo a Tom Jobim* (1993); *Caetano, 50 anos* (1993), co-dirigido com José Henrique Fonseca; entre outros.

Outro músico que trabalha com composições musicais para cinema é Lívio Tragtenberg, responsável pelas trilhas musicais de *Um céu de estrelas* (1996) e *Através da janela* (2000), de Tata Amaral, além de *Latitude zero* (2001), de Toni Venturi. Segundo Lúcia Nagib:

> De filme a filme, ele vem explorando essa linha tênue entre "sinfonia e cacofonia", termos usados no título do filme de Jean-Claude Bernardet sobre São Paulo (*São Paulo, sinfonia e cacofonia*, 1994), também musicado por Tragtenberg, que dá o tom a um certo cinema paulista contemporâneo (NAGIB, 2006, p. 84).

Em um depoimento sobre o processo de criação da música para o filme *Um céu de estrelas,* integrante do material de divulgação do filme para a imprensa, Lívio Tragtenberg e seu parceiro Wilson Sukorski afirmaram que a concepção para a trilha musical era de "não fazer música", mas uma espécie de sonorização realizada com vários instrumentos e objetos inusitados para acompanhar as cenas, talvez seguindo um pouco a

tradição da sonoplastia para dramaturgia no rádio e as primeiras experiências de sonorização no cinema. Segundo os trilhistas:

> A composição, gravação e mixagem da música para o filme *Um céu de estrelas* obedeceu, desde o princípio, a um postulado estabelecido por Jean-Claude Bernardet e reiterado diversas vezes por Tata Amaral, ou seja: "Não fazer música". Dois compositores reunidos para não fazer música. Para compor uma não-música, que mesmo assim seria a trilha de um thriller. Um thriller de bolso, é certo; suburbano por natureza. Uma trama pessoal e intransferível. Um discurso de ruídos num crescendo de tensão. Partimos para a instrumentação: tambores de diversos tipos, guitarra portuguesa e violino (usados como tambores de dedo), saxofone e clarinete (ambos sem a boquinha, tubos de vento), uma série de pequenos produtores de som: brinquedos, apitos, mini-tambores indígenas, guizos. Outros inusitados: um pedaço de calha metálica, pratos tocados com arco, papel, plástico, lixas (TRAGTENBERG e SURKOSKI, 1997).

Deste modo, há um tratamento diferenciado para a trilha musical, com a elaboração planejada de uma sonoridade ruidosa atenta aos conflitos da protagonista condutora da trama e das situações dramáticas que, a partir dela, se desenvolvem, sem o uso de temas musicais que acompanham o crescendo dramático da estória e sim a criação de temas de ruídos que se articulam com as imagens visuais.[136]

[136] Para uma análise mais detalhada do filme, ver, por exemplo, minha dissertação de mestrado intitulada "Uma face inquieta no cinema brasileiro: Estudo sobre a proposta estética de *Um céu de estrelas* de Tata Amaral", defendida em 2003, na Universidade de São Paulo, sob orientação de Rubens Machado Júnior.

Outro compositor de marcante participação na produção cinematográfica atual é André Abujamra, que, com influência da música pop internacional, muitas vezes satiriza sua própria função como trilhista. Em *Os matadores* (1997), de Beto Brant, Abujamra usa o método de colagem, seguindo os passos da música eletrônica, com *loops, samplers* que brincam com a sonoridade das músicas que ambientam a estória entre as fronteiras do Paraguai, Bolívia e Brasil.

Já em *Durval Discos* (2002), de Anna Muylaert, Abujamra é responsável pela música original do filme, com a colaboração de Pena Schmidt, produtor musical desde 1964, que coordenou a escolha das canções que constituíram o repertório do personagem principal.

Por ter uso diferenciado das canções, este filme merece um pouco mais de atenção. *Durval Discos*, assim como um LP, com os seus lados A e B, narra a estória de um solteirão chamado Durval (interpretado por Ary França), proprietário de uma loja de discos de vitrola. Os temas instrumentais compostos para o filme são utilizados com a função de criar a dimensão lírica para o lado B da estória, apesar da sensação de que André Abujamra está satirizando o suspense e os estranhamentos causados pelo desenrolar da narrativa. Em contrapartida, o uso de canções se integra de maneira quase perfeita na narrativa do filme, sem criar videoclipes ou números musicais, com o recorrente uso do *source music* (todo tipo de intervenção musical no qual a fonte sonora é claramente identificável na imagem) de canções da música popular brasileira da virada dos anos 60 para os anos 70, especificamente elegendo músicas compostas e gravadas entre o ano de 1969 até 1975, no refluxo dos "anos de chumbo" do governo Médici (1969-74).

A sonoridade que caracteriza o exílio de Durval nos anos 70 se constrói com a ambientação da estória fechada no espaço da casa conjugada numa loja de discos, perfeita

ferramenta para o uso de canções diegéticas. Desse modo, é a canção na trilha musical que se torna cápsula de memória, espécie de cristalização do tempo por via da música, que enfatiza o isolamento de Durval entre os seus discos e pôsteres, com sua recusa a trocar o velho LP pelo novo CD em um momento de virada da indústria fonográfica, negando-se a aderir aos novos tempos. Não é arbitrário que a primeira canção do filme seja "Mestre Jonas" (1973) de (Luiz Carlos) Sá, (Zé) Rodrix e (Gutemberg) Guarabyra, interpretada por Os mulheres negras (versão de 2002). Logo na abertura, esta canção apresenta o personagem Durval, que "vive dentro da baleia" onde "a vida é tão mais fácil, e nada incomoda o silêncio e a paz de Jonas", direcionando a atenção do espectador para o início da narrativa ao anunciar dados do estilo, ritmo e da ambientação da estória. A canção se articula com as imagens, incluindo a brincadeira das letras dos créditos nos objetos e figurantes de cena, para passar algumas informações ou descrições sobre Durval e sua estória, com caráter épico.

No filme, a loja de discos torna-se o álibi perfeito para justificar, com a vitrola, a trilha musical com caráter naturalista, que também ganha significativa importância para a progressão dramática do filme. No entanto, uma das seqüências mais interessantes é, sem dúvida, o passeio de charrete por Pinheiros, quando se ouve "Besta é tu", dos Novos Baianos. Canção que marca a virada do LP e da estória, cujo significado cultural agregado é fundamental e sua letra faz um juízo do conteúdo da narrativa anunciando os limites da loucura da mãe do protagonista, Carmita, em seu enredo de excessivo descontrole maternal:

> Por que não viver? Não viver este mundo?
> Por que não viver? Se não há outro mundo
> Por que não viver? Não viver outro mundo?
> E pra ter outro mundo é de ser necessário
> Viver, viver com tanto em qualquer coisa.

Antes de *Durval Discos*, outros filmes andaram na contramão do uso da música que quase não se percebe, trazendo a aposta no uso da canção com função narrativa e expressiva para o estilo particular de um filme. Um exemplo contundente é a importante intervenção sonora do movimento musical manguebeat(bit) [137] que surge no cinema com a marcante canção "Sangue de bairro", de Chico Science, em *Baile Perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e retorna em outros momentos e desdobramentos do movimento musical, com a canção "Tempo amarelo", da Nação Zumbi, em *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis.

Baile Perfumado é baseado em fatos reais e mostra a saga de Benjamin Abrahão (interpretado por Duda Mamberti), imigrante libanês que chegou ao Brasil no final dos anos 10. Abrahão, fotógrafo e homem de confiança de padre Cícero, filmou Lampião e seu bando com o auxílio de coronéis da região, incomodando o governo de Getúlio Vargas. No filme, há a retomada das imagens originais captadas por ele, trecho que constitui o núcleo da estória contada e que revela a atitude marota deste cineasta estrangeiro.

---

[137] Segundo José Teles (2000), o mangue beat ou bit - os dois termos são usados, mas a primeira forma é mais generalizada - tem como pontapé inicial o manifesto "Caranguejos com Cérebro", escrito por Zero Quatro e o jornalista Renato Lins. A principal "bandeira criativa" deste movimento musical, que teve o seu auge entre 1993 e 1997, é a mistura de elementos tradicionais e regionais com elementos contemporâneos. Esta provocante mistura é dada na sua própria definição que condensa a idéia regional do "mangue" embolado com a batida (beat) e com a modernidade eletrônica dos computadores (bit), usando uma justaposição proposital de palavras em inglês e português. A música do mangue-beat, que possuía como principal divulgador o compositor Chico Science (Francisco Assis França) à frente do grupo Nação Zumbi, e a banda Mundo Livre S/A, liderada por Fred Zero Quatro, contagiou os artistas locais que incorporaram em suas manifestações um diálogo aberto com a idéia de se articular a arte popular tradicional e a cultura pop, ultrapassando um ideário temático regionalista e folclórico, ou da pura exaltação dos valores e da riqueza da arte popular ao revitalizar e ampliar a sua sonoridade e performance. Ritmos tradicionais pernambucanos tais como o maracatu (ritmo binário rural de Pernambuco, de forte caráter percussivo, cuja origem é, predominantemente, africana); o coco (ritmo binário tradicional do nordeste brasileiro, que se acredita que sua origem esteja nos cantos e batuques dos escravos negros), e o baião (canto e dança de ritmo binário, originário do interior do nordeste brasileiro, popularizado em âmbito nacional por Luiz Gonzaga), que em geral estavam à margem do cenário da Música Popular Brasileira, são reinventados a partir da mistura com diferentes sonoridades e influências contemporâneas da cultura pop internacional, do *rock'n'roll, funk, hip hop, e hard-core*, quase sempre combinados com emboladas (forma poético-musical nordestina em que o cantor quase declama os versos – muito rapidamente-, fazendo as palavras soarem "emboladas", que ocorre sob ritmos variados). Nesta mesma sintonia das idéias do movimento musical mangue-beat, os cineastas da região também lançaram uma "bandeira" para a sua produção intitulada de "árido movie", uma brincadeira aliada à tentativa de revitalização na maneira de se fazer cinema.

A sua trilha musical dialoga com o seu estilo visual por meio de uma interação entre o tratamento realizado para a música com os movimentos estranhos experimentados pela câmera. Evidencia-se, em especial, a performance instrumental e a mistura de ritmos regionais com ritmos importados, característica que sintetiza o movimento musical pernambucano. A canção "Sangue de bairro" torna-se uma intervenção bastante expressiva na elaboração das cenas finais do filme, a partir da força da voz e da embolada no canto de Chico Science:

> Besouro, Moderno, Ezequiel
> Candeeiro, Serra Preta, Labareda, Azulão
> Arvoredo, Quina-Quina, Bananeira, Sabonete
> Catingueira, Limoeiro, Lamparina, Mergulhão, Corisco!
> Volta Seca, Jararaca, Cajarana, Viriato
> Gitirana, Moita-Brava, Meia-noite, Zambelê
> quando degolaram minha cabeça
> passei mais de dois minutos vendo o meu corpo tremendo
> e não sabia o que fazer
> morrer, viver, morrer, viver!

Esta letra, aliada à sonoridade pungente e rigorosa da percussão da Nação Zumbi, com as intervenções do guitarrista Lúcio Maia, faz elevar a figura de Lampião, rodopiando com a câmera ao seu redor e sentindo sonoramente com os ouvidos, com os olhos e com o corpo a construção de seu mito e de sua inclusão na História. Assim, o final do filme é amplificado pela "vocalidade" (termo de Paul Zumthor) de Chico Science ao interpretar a canção "Sangue de bairro" na seqüência em que se vê Lampião nas alturas, caminhar pelos barrancos do rio São Francisco. A câmera sobrevoa este percurso de Lampião e fragmenta as cenas em inúmeros cortes que acompanham o ritmo da música. No

fim, a câmera torna-se lenta e quase congela a imagem quando a música termina, compondo um dos mais belos momentos do filme, levando-se em conta a proposta estética do trabalho sonoro-visual e seu entrosamento com a narrativa.

Em *Amarelo Manga,* a trilha musical volta a ganhar importância dentro da proposta estética do filme e, com ousadia, inclui canções com letras que descrevem as personagens, as situações e anunciam a ação do filme de maneira pouco usual. O filme de Cláudio Assis parece narrar o cotidiano de um dia que se repete num giro infinito, marcado pela fala e pelos gestos de Ligia (interpretada por Leona Cavalli), personagem que ganhou uma canção-tema, na voz de Fred Zero Quatro.

Amarelo Manga apresenta sonoridade bem trabalhada, principalmente, com o uso de canções, o que nos incita a investigar a sua trilha musical produzida por Lúcio Maia e Jorge du Peixe (integrantes da banda Nação Zumbi), com a participação de Fred Zero Quatro, Otto (que saiu da banda Mundo Livre S/A), o rapper BNegão e o produtor Apollo 9. Entretanto, a canção mais instigante só foi colocada para acompanhar os créditos finais do filme: a forte letra e percussão de "Tempo amarelo" não teve lugar na narrativa, ficando com a função de nos embalar para casa, ainda seguida de trechos das canções que compareceram no filme "Lígia" e "Gafieira na Avenida". Aqui também tomamos a sua letra emprestada:

> Amarelo do papel que embrulha a viagem
> Amarelo, amarelo
> Amarelo como o canário do antigo império
> Amarelo, amarelo
> Amarelo do cabo da enxada
> Vivendo no chão já cansado e antigo
> De cara rachada

Do sorriso encardido
No rosto de um povo fudido e sofrido
Com a carapaça cansada
Amarelo, amarelo
Amarelo, amarelo da Oxum
Tempo amarelo, tempo amarelo
Amarelo que todos os dias
Fazem da poeira
O calo do tempo, em vão
Amarelo do fosfato
Que aduba a cana de açúcar no chão
Que até a cegueira enxerga
De longe ou de perto
No claro ou na escuridão
Amarelo, amarelo
Amarelo da Oxum
Amarelo da guia de Oxum
Amarelo

A morte de Chico Science no dia dois de fevereiro de 1997 em um acidente de carro em Olinda não significou a morte do movimento mangue-beat, mas sim de sua fase inicial, e talvez mais inventiva. Ainda hoje é possível notar muitos desdobramentos deste movimento que continua a se revitalizar na continuidade do trabalho da Nação Zumbi e de novas bandas, tais como Cordel do Fogo Encantado, Mombojó e outras. Segundo José Teles (2000, p. 339), a rigor, o som e a terminologia "mangue-beat" somente podem classificar os primeiros cds de Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Os vários discos lançados após a eclosão do movimento têm em comum com as duas bandas o fato de serem conseqüência do caminho desbravado por elas.

No entanto, é impossível não falar em mangue-beat quando nos deparamos com nova geração de músicos e compositores instigantes e experimentais que surgiram após seus tempos verdes. Afinal de contas, é difícil classificar as várias manifestações culturais e musicais surgidas no Recife, que receberam influências diretas e indiretas do ideário do mangue-beat, tal como as críticas de Chico Science ao subdesenvolvimento brasileiro a partir dos caranguejos, urubus e demais formas de vida dos manguezais, que representam a periferia, a área desprezada da cosmopolita Recife. Entre a riqueza de um ecossistema fértil, de cores regionais, o compositor queria fincar uma parabólica, partilhando os bens tecnológicos com a pungente mistura dos tambores com as guitarras distorcidas e os remixes dos computadores.

Nesse sentido, a banda Nação Zumbi talvez seja o melhor exemplo de amadurecimento e afirmação musical do período atual, já que, desde a perda de seu líder, a banda partiu para novos vôos com Jorge du Peixe nos vocais, sem esquecer ou deixar de lado a sua história. Com isso, a participação desta banda nas trilhas sonoras de *Baile Perfumado* e *Amarelo Manga* parece evidenciar no cinema a existência de dois tempos do mangue-beat: o verde do surgimento, da repercussão e reconhecimento; e o tempo amarelo do amadurecimento. Mudou a voz que canta, de Chico Science para Jorge du Peixe, entretanto, manteve-se o modo de dizer.

Assim, é importante frisar que as propostas estéticas destes dois filmes possuem em comum a rara comunicação sonora que se constrói por meio de uma narrativa mais atenta à criação de imagens sonoras, na qual a música deixa de ser inaudível ou alegórica, para constituir junto às imagens em movimento a matéria-prima de elaboração de sentido e manipulação sígnica. *Baile Perfumado* e *Amarelo Manga* provocam a sintonização dos ouvidos em direção a tela do cinema através das canções do mangue-beat que interagem com os filmes quando inseridas ou compostas para as suas trilhas musicais.

Isto evidencia que a música no cinema pode contribuir na construção da narrativa e na configuração do estilo particular de cada filme, revitalizando a sonoridade e a concepção audiovisual. Desse modo, a trilha musical de *Baile Perfumado* cria ritmo e força dramática ao filme dando o "tom" do encontro entre o cineasta Benjamim Abrahão e o "rei do cangaço" Lampião; em *Amarelo Manga,* a trilha musical volta a ganhar importância dentro da proposta estética do filme e, com ousadia, inclui canções com letras que descrevem as personagens, as situações e anunciam a ação do filme.

Mais adiante, tem-se ainda o filme *Árido movie* (2006), de Lírio Ferreira, que Fernando Morais da Costa analisa também como uma "outra chave" da relação entre música e cinema pernambucano, em sintonia com minha análise do "tempo amarelo". [138] Em suas palavras:

> Quase dez anos depois de *Baile Perfumado*, os pressupostos do manguebeat encontram-se suavizados, até porque este não existe mais como movimento, embora tenha deixado um legado. Outra seqüência aérea mostra não mais o São Francisco, mas o mar, até entrar em quadro o Recife antigo, o Capibaribe, a cidade. Sobre estas imagens está mais uma vez a guitarra de Lúcio Maia, da Nação Zumbi, e a percussão, mas agora o andamento é tranqüilo, o ritmo é suave. Há na trilha influências outras que vêm somar à produção recifense. Berna Cepas e Kassim incluem no filme os timbres e os tons globalizados da música moderna pop que se faz hoje no Rio de Janeiro (MORAIS DA COSTA, 2008, p. 231).

[138] Esta minha análise foi apresentada pela primeira vez no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, em Brasília, setembro de 2006, com o texto-comunicação: "As canções do manguebeat nas trilhas do cinema: Dois tempos", análise que se desdobrou de meu trabalho de conclusão de curso de graduação (Comunicação Social, habilitação em Rádio e TV, da Universidade Estadual Paulista, UNESP), intitulado "A imagem sonora no cinema brasileiro", orientado pela Profa. Dra. Carmen Lúcia José, que incluía uma análise do filme *Baile Perfumado*, defendida em 1998.

Trata-se da convergência da música pernambucana com a sonoridade urbana e pop do sudeste brasileiro, quase sempre atento às tendências mundiais e às misturas temáticas, à instrumentação eletrônica e às pesquisas de vários regionalismos musicais brasileiros entrelaçados.

Outro filme representativo do panorama da produção do cinema brasileiro contemporâneo no uso de canções na trilha musical é *Bicho de sete cabeças* (2000), ficção inspirada no livro de denúncia contra o sistema manicomial brasileiro "Canto dos malditos", de Austregésilo Carrano, dirigido por Laís Bodansky. Nele, sobressaem as canções de Arnaldo Antunes, cujas letras foram usadas para comentar as ações e caracterizar a construção do personagem principal Neto (interpretado por Rodrigo Santoro), junto às canções do *rap e punk rock* nacional das bandas Infierno e Zona Proibida. Vale destacar duas canções de Antunes, a primeira é "Fora de si":

> Eu fico louco
> Eu fico fora de si
> Eu fica assim
> Eu fica fora de mim

E a segunda, "O buraco do espelho":

> O buraco do espelho está fechado
> Agora eu tenho que ficar aqui
> Com um olho aberto, outro acordado
> No lado de lá onde eu caí

A importância para o diálogo entre o filme e estas canções foi declarada pelo roteirista Luiz Bolognesi que afirmou, em vários materiais de divulgação do filme e até no próprio encarte do disco de seleção das músicas do filme, ter escutado os discos de Arnaldo Antunes (*Nome, Ninguém, Um som* e *O silêncio*) e, sem perceber, inseriu várias letras das

canções na confecção da trama, na escrita dos diálogos. Além disso, o próprio título do filme foi emprestado de uma canção, "Bicho de sete cabeças", de Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e Renato Rocha.

Da mesma forma, o filme *Lisbela e o prisioneiro* (2003), de Guel Arraes, utiliza uma coletânea de canções com ritmos diferenciados, que mistura Zé Ramalho com a banda carioca da moda Los Hermanos, e Sepultura, notória banda de *heavy metal* brasileira com letras em inglês. Mas a canção digna de nota se esconde nos créditos finais, quando se pode finalmente ouvir "O amor é filme", da banda pernambucana Cordel do Fogo Encantado, com a mistura particular de ritmos regionais nordestinos e o uso de guitarras pesadas.

A retomada da produção do cinema brasileiro também abriu caminho para a continuidade da atenção de Cacá Diegues para a musicalidade de seus filmes com o seu telefilme *Veja esta canção* (1994), com quatro episódios inspirados em canções. A canção "Pisada do elefante", de Jorge Ben Jor, é utilizada para a apresentação de uma dançarina de boate, cuja proprietária se chama Carmen, para deixar bem claro que se trata de uma referência à ópera Carmen de Bizet, com sua estória de ciúme e assassinato. Eis um trecho da letra:

> Castigo
> Chega a todo instante
> Ela está com o pé quebrado
> Bem feito
> Foi pisada de elefante
> Jararaca vaidosa
> Jararaca maliciosa
> Jararaca perigosa

Já o episódio inspirado na canção "Drão", de Gilberto Gil, conta com um narrador-protagonista (Pedro Cardoso) diante da câmera para relatar sua estória de desentendimento e reconciliação amorosa com sua parceira (Débora Bloch), de maneira irônica e parcial.

"Você é linda", de Caetano Veloso, invade as cenas do episódio de maneira mais declarada sendo utilizada como trilha do *walkman* de uma garota angustiada ao viver inserida no drama social da violência e da favela em contraste com seu lirismo juvenil. Na voz de Caetano Veloso ou dos próprios protagonistas: "esta canção é só pra dizer/ e diz". Com isso, é cantada pelo namorado da garota na cena de sua morte e quando a protagonista o procura durante o carnaval, com direito a imagens de alegorias do carnaval, escolas de samba e do próprio cancionista Caetano Veloso em um carro alegórico.

Por fim, "Samba do grande amor", de Chico Buarque de Hollanda:

> Tinha cá pra mim
> Que agora sim
> Eu vivia enfim um grande amor
> Mentira

Nesta estória, um jovem se apaixona por uma voz que entoa a canção título, sem seu texto poético verbal, mas se engana ao associar a bela voz com a figura de uma jovem prostituta (Silvia Buarque), pois a dona da voz era uma senhora (Fernanda Montenegro). O filme conta também com a voz de Milton Nascimento para o seu tema de abertura, utilizado ainda para amarrar as estórias enfatizando o próprio título do filme: "Veja esta canção/ Que existe dentro de mim".

Além da parceria com Chico Buarque nas décadas anteriores, Cacá Diegues também desenvolve um trabalho bastante recorrente com Caetano Veloso. Em *Tieta* (1996),

Caetano compôs todas as canções voltadas para os personagens e para as situações dramáticas, com a produção musical, arranjos e regência de Jaques Morelenbaum. É marcante a canção tema "A luz de Tieta": "Eta/ Eta, Eta, Eta/ É a lua, é o sol, é a luz de Tieta!".

Segundo o diretor Cacá Diegues, em um depoimento à revista eletrônica *Estação Virtual*, a música de *Tieta* tem um caráter épico: "A idéia de Tieta é uma idéia também musical. O filme tem música do primeiro ao último fotograma e foi pensado, desde o início, para ser assim. A idéia do filme é ser narrado por música" (DIEGUES, 1997). Em outro depoimento publicado no jornal *O Estado de São Paulo,* o diretor confirma sua atenção declarada pela MPB e sua visão sobre a relação da música popular com o cinema:

> Como os músicos brasileiros são chamados de populares, gostaria muito de ser conhecido como cineasta popular brasileiro. Gostaria de, no cinema, corresponder ao que é a MPB, de tentar refletir os sentimentos, a riqueza, a confusão, a miséria, essas coisas que fazem do Brasil não o melhor país, mas um dos mais interessantes. (...) Além de ser muito ligado à música, meus filmes têm uma estrutura musical muito forte. Abel Gance disse que o cinema é a música da luz. Não posso falar se meus filmes são a música da luz, mas eles estão estruturados muito em cima dela. No caso de *Tieta*, antes de começar a filmar, conversei com Caetano sobre cenas que criaria para ilustrar as músicas dele. Assim como existem pessoas que colocam música em filme, eu acho que coloco filme em música (DIEGUES, 04/09/1997).

Em 1999, Caetano Veloso realiza um trabalho de composição para o filme *Orfeu,* baseado na peça *Orfeu da Conceição*[139], de Vinicius de Moraes, que teve suas músicas originalmente compostas por Vinicius de Moraes e Tom Jobim, também aproveitadas no filme *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus (filme comentado no segundo capítulo). Ao longo do filme de Cacá Diegues, o rap contrasta com os sambas carnavalescos, tal como na cena em que se ouve o samba-enredo "O enredo de Orfeu (História do carnaval carioca)" escrito por Caetano junto com Gabriel, O Pensador, para a fictícia escola de samba Unidos da Carioca, quando se insere o discurso falado "Nosso carnaval vai ferver!/ Vai fazer o morro descer!", num ritmo abrupto que mimetiza o tiro em Eurídice, no momento em que vemos Orfeu desfilar.

Micael Herchmann (2005) já analisou como as expressões musicais do *rap* e do *funk* revelam um novo olhar para o país com seus conflitos sociais, sem demagogia em relação à democracia racial e à cultura da cordialidade. A juventude do subúrbio, do Rio de Janeiro ou de São Paulo, travam relações diretas com os jovens da periferia do mundo todo a partir desta opção musical que só ganha força contundente com a atenção às suas letras. [140]

Assim, pode-se notar que os sambas de Orfeu, dirigido por Camus no final dos anos 50, enfatizavam a ingenuidade e o lirismo que não encontram mais lugar na adaptação contemporânea de Cacá Diegues, quando o morro é dominado definitivamente pela violência, pelo narcotráfico e pela criminalização do Rio de Janeiro. Assim, a dureza do

[139] Orfeu da Conceição estreou em 25 de janeiro de 1956 no Teatro Nacional do Rio de Janeiro com músicas de Tom Jobim e cenários de Oscar Niemeyer. A história baseava-se na tragédia grega do mito de Orfeu, músico da Trácia que, com sua lira, tinha o poder de encantar os animais e criar comunhão entre o homem e a natureza. A peça, ao ser adaptada para a favela carioca, aposta nas associações com o carnaval e as belezas naturais do Rio de Janeiro.

[140] O rap surgiu no Brasil desligado de toda a tradição da música negra brasileira; suas raízes vêm da música norte-americana, quando Afrika Bambaataa criou o nome *hip-hop* para a dança e o canto-falado. Vale lembrar que são elementos culturais do Hip Hop: a canção, os shows, danças e bailes e a expressão gráfica do grafite. Além disso, a figura do Dj, com samplers, mixer e toca-discos, e do MC, mestre de cerimônia, rapper que anima as festas.

rap e do *hip hop* quebra a língua na elaboração das letras e substitui as quebras de ritmos dos sambas no percurso do endurecimento da realidade social dos morros e das favelas, paisagens de inúmeras estórias do cinema brasileiro.

Como cancionista, Caetano Veloso contribui também para a composição da trilha musical de *O quatrilho* (1995), dirigido por Fábio Barreto, seu primeiro trabalho em parceria com a regência e as orquestrações de Jaques Morelenbaum. Ele participa da direção musical, junto com André Moraes, ao selecionar uma coletânea de canções com as vozes de Pitty, Nando Reis, Rappin' Hood e Zéu Brito em *Meu tio matou um cara* (2004), de Jorge Furtado; e ainda, em *Dois filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira, filme baseado na vida dos cantores de "É o amor" (Mirosmar José di Camargo e seu irmão Welson David Camargo), em que Caetano seleciona, junto aos sucessos da dupla, algumas modinhas caipiras com nova roupagem para acompanhar as eficientes cenas de infância da dupla, entre elas "Tristeza(s) do Jeca", de Angelino de Oliveira, com a bela interpretação de Caetano Veloso e Maria Bethânea; "Calix Bento", do folclore mineiro, com arranjo de Tavinho Moura, interpretado por Ney Matogrosso; e "Luar do Sertão", de Catulo da Paixão Cearense, nas vozes de Chitãozinho e Xororó e Zezé di Camargo e Luciano.

Antes de *Dois filhos de Francisco,* um dos filmes que pegou carona na popularidade da música sertaneja e das festas de rodeio, que segundo o barretense apresentador Cuiabano, é "cavalo, poeira, cerveja, mulher e desquite na segunda-feira" (NEPOMUCENO, 1999, p. 221), foi *Buena sorte* (1996), de Tânia Lamarca. [141] Este

[141] Sem humor ou expressão autêntica da oralidade de quem vive e trabalha com a terra, a música sertaneja urbana tornou-se música de fundo para o circuito de festas e bebedeiras dos "agroboys" ou novos ricos do interior, que vivem no faroeste da riqueza vinda da monocultura da cana-de-açúcar e dos grandes negócios agropecuários. Este caipira de butique, expressão de José Ramos Tinhorão (1991, p. 5), é fã e patrocinador de jogos eqüestres – Festas de Rodeios e Festas de Peões-boiadeiros, militantes de uma política agrária conservadora e modista. Segundo Waldenyr Caldas (1987), o público desta música vive no meio urbano-industrial, são os consumidores de baixa renda que moram na periferia das grandes cidades e os novos ricos do interior. De sertaneja mesmo, sobrou apenas o nome. Dado que, esta música atingiu os grandes veículos de comunicação e tornou-se parte de um comportamento massificado de consumo.

filme, rodado na região agropecuária de Uberaba e Barretos e que inclui cenas da Festa do Peão de Boiadeiro de Barretos, tira o chapéu para a cultura *country* e o gênero *western* de cinema. O filme é falado em português e inglês, possui personagens americanos, danças e roupas típicas do Texas. Na trilha musical, a música original namora o estilo *country* em temas como "Country etílico", "Tema do Texas" e "Tema do Zorro". Mas também não se esquece de eleger onze músicas sertanejas bem conhecidas e respeitadas, entre elas "Rio de lágrimas", de Lourival dos Santos, com Tião Carreiro e Piraci; e "Luar do sertão", de Catulo da Paixão Cearense, na voz de Vicente Celestino.

Ainda na toada sertaneja que invade o cinema, Luiz Alberto Pereira homenageia Mazzaropi no filme *Tapete Vermelho* (2005), em que o ator Matheus Nachtergaele imita as suas pernas espaçadas e o seu vocabulário, bem acompanhado pela música do caipira letrado Renato Teixeira.

Outro cineasta veterano que volta a concentrar sua atenção na canção popular é Júlio Bressane, em *Mandarim* (1995), filme que aposta nas figuras de cantores da Música Popular Brasileira, retratando livremente episódios da vida e da trajetória do cantor Mário Reis (interpretado por Fernando Eiras). O filme conta com a presença de Caetano Veloso, protagonista de si mesmo, Chico Buarque como Noel Rosa, Gilberto Gil como Sinhô, Gal Costa como Carmen Miranda e Edu Lobo como Tom Jobim.

Como cancionista, Chico Buarque ainda desponta com a canção-título de *A ostra e o vento* (1998), de Walter Lima Jr e com a canção "Angélica" em *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende, entre outras colaborações importantes. Gilberto Gil é responsável pela unidade da ação do filme *Eu, tu, eles* (2002), com direção de Andrucha Waddington, com a canção "O amor aqui de casa", utilizada para pontuar a ação da protagonista Darlene

(interpretada por Regina Case), procedimento já analisado por Elisabete Alfeld Rodrigues e Carmen Lucia José (2006).

Entre as manifestações musicais diferenciadas deste período, pode-se observar a presença e a valorização da palavra falada, acompanhada pelos meios eletrônicos do *hip hop* paulista, com as músicas do Pavilhão 9, com "Vai explodir" e o *rap* de Sabotage, com "Na zona sul", em *O invasor* (2001), de Beto Brant, em que o cantor-ator canta diretamente para a câmera, a partir do pedido do personagem título, o matador de aluguel Anísio (Paulo Miklos).

Outra canção em sintonia com a trama de Ivan (Marco Ricca) e Gilberto (Alexandre Borges) ao decidirem assassinar o amigo Estevão para conduzirem a construtora do modo como bem entendem, sendo surpreendidos pela atitude de Anísio, com seus próprios planos de ascensão social e que aos poucos invade cada vez mais as vidas de Ivan e Gilberto, é "Ninguém presta", do grupo Tolerância Zero (Guto, Pé, Mauro e Campa, canção extraída do disco de mesmo nome):

> Não tente se esconder do medíocre que é
>
> É tudo insano, todos são doentes
>
> Eu, você, a vadia, todos doentes
>
> Ninguém presta

Assim, a letra da canção se sintoniza com a narrativa do filme na configuração de uma crítica social, característica instigante do movimento *hip hop* autêntico, que enfatiza o caráter social e o desabafo diante da violência, das drogas e do cotidiano nas periferias das cidades.[142]

[142] O *hip hop* saiu do gueto no final dos anos 90, principalmente com o sucesso de Thaíde, Xis, Gabriel o pensador e Racionais MC's, circulando pelo rádio e pela televisão, inclusive no canal MTV.

Outra discussão importante é o emprego da canção para a construção de uma época, uso que talvez seja a mais forte tendência das trilhas musicais do cinema brasileiro contemporâneo. São exemplos: *Cidade de Deus*, filme já citado cujas canções são usadas para situar as diferentes épocas da narrativa, criando uma espécie de paisagem sonora da cena, como também comentam as ações e o ritmo das situações, misturando Cartola com Tim Maia, Simonal e Raul Seixas. O filme *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, com as canções que reconstituem a sonoridade da Lapa, no Rio de Janeiro do final dos anos 30, a partir das canções "Se você jurar", de Ismael Silva e Francisco Alves, "Fita amarela", de Noel Rosa, e "Ao romper da aurora", de Silva, Alves e Lamartine Babo. Também *Cinemas, aspirinas e urubus* (2005), dirigido por Marcelo Gomes, em que os diálogos são acompanhados por uma trilha de canções de sucessos do rádio, com sambas e marchinhas interpretados por Carmen Miranda e Francisco Alves, que reconstituem a passagem das décadas de 30 e 40. Assim, além dos anúncios e do jornalismo no rádio, as canções tornam-se a principal fonte de informação para situar a ação na época da Segunda Guerra Mundial.

Outra tendência de produção marcada pelas canções que definem épocas e paisagens sonoras se configura com o resgate de histórias e estórias do período de repressão da ditadura militar. São exemplos, os filmes *Cabra cega* (2004), dirigido por Toni Venturi, com as canções de Chico Buarque revitalizadas pela instrumentação eletrônica de Fernanda Porto; *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, com música de Beto Villares e excepcional desenho de som; *Batismo de sangue* (2007), dirigido por Helvécio Ratton, com música de Marco Antônio Guimarães que reconstrói a sonoridade de luta do final dos anos 60 a partir do rádio, com as canções de Noel Rosa, Chico Buarque e Gilberto Gil.

Com isso, há a cristalização da atenção do público e da crítica para a produção cinematográfica brasileira com toda a sua diversidade de estilos e estórias. Afinal de contas,

pode-se afirmar que o cinema brasileiro recente, de maneira predominante, carrega novas imagens de seu contexto histórico-social, articulando aspectos de expressão e cultura nacionais. Além das imagens, o cinema também é feito de som. Um som que já não é mais menosprezado e que chama a atenção do espectador com suas trilhas abertas à articulação do uso de canções na elaboração de roteiros e propostas de direção cinematográficas.

Nesse sentido, os filmes brasileiros contemporâneos exibem tímida revitalização na criação audiovisual, sem proclamar utopias ou rupturas, sem manifestar alguma intervenção ou senso que alie o político ao estético de maneira eloqüente, mas ainda seguindo por entre travessias criativas. Neste percurso, a canção popular marca a trilha musical de vários filmes de ficção e documentários, longa ou curta-metragem, transitando por resoluções narrativas, poéticas e experimentais. Nada obstante, o diálogo entre as novas tendências de produção de cinema com a canção, composta ou inserida em um filme, revela a pluralidade da cultura brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma leitura da história da canção de cinema no Brasil

Há um consenso de que o Brasil é um país sem memória. Constatação que se tornou senso comum para caracterizar não só os anos de ditadura militar, mas todo o obscurantismo proclamado a partir deles em que questões políticas, históricas e ideológicas passaram a ser desconsideradas em favor da técnica e da tecnologia, mesmo no debate cultural no qual a música e o cinema se inserem. Outro dado importante é a persistência de um "arranjo kitsch", no qual podem se misturar retalhos do passado sem a mínima vinculação com seus contextos históricos, confundindo, segundo Jesus Martín Barbero (2008), os vários saberes históricos com a memória comercializável.

Inegavelmente, tanto no senso comum como nas revisões teóricas e críticas, a canção popular garante um papel de destaque na reflexão sobre a pluralidade da cultura brasileira. Além de sua rebeldia como expressão artística e mercadológica de difícil definição, a canção popular brasileira, em toda a sua variedade, carrega traços de invenção e marcas da História, de maneira direta ou camuflada, entre os vínculos da melodia e da letra, da música e da poesia.

Diante disto, procurei sintetizar, de maneira transversal, um mapeamento histórico da importância da canção popular no cinema brasileiro, com uma perspectiva historiográfica que se desenvolve através da periodização das relações entre música e cinema, e a escolha de alguns exemplos singulares que configuram tendências ou novas possibilidades de lidar com a linguagem audiovisual do cinema. Parti do pressuposto segundo o qual investigar o cinema brasileiro é também buscar compreender as trajetórias da história e da teoria do cinema como um todo. Para isso, foi preciso, mesmo de maneira sucinta, tecer comentários de avaliação sobre a estética, a linguagem e o contexto histórico de produção de cada período percorrido, principalmente diante das novas perspectivas das relações entre música e mídia, na consolidação dos meios de comunicação de massa no Brasil que se articulam culturalmente com a produção musical e cinematográfica.

Na elaboração deste texto, tentei igualmente apresentar várias transformações da música popular brasileira, em suas experiências diversas, inseridas dinamicamente no cinema, no rádio e na televisão. O foco desta leitura global da trajetória da canção popular, com suas numerosas transformações sociais, culturais, estéticas e técnicas, foi revirar historicamente os diálogos destas duas produções artísticas, a música e o cinema, para construir um panorama histórico permeado não somente pelo olhar e pela revisão da literatura específica, mas também pela escuta dos filmes.

Este painel da importância da canção popular na história do cinema brasileiro integra um ensaio bibliográfico, procura sistematizar o debate historiográfico e examina no tempo as conversas audiovisuais da música com o cinema, feitos no Brasil. Marcos históricos muitas vezes sugeriram balanços, reflexões e retomada de posições, sempre com a atenção para não cair na armadilha de certas idéias e descobertas ressurgirem muitas vezes com aparência de novas.

Perseguir a canção no cinema é também falar sobre as marcas da oralidade na produção musical aplicada à produção audiovisual. Afinal de contas, a música popular é predominantemente uma música da voz. Assim, esta leitura global concentra-se no surgimento da canção popular e se estende por suas triagens e misturas que marcam suas transformações na historiografia. Rumo ao cinema, desde seus primeiros sons, a canção foi ganhando espaço dentro e fora das telas. A voz cantada ao vivo, registrada em discos ou fixada sobre o suporte da película carrega o universo da oralidade e da performance, palavra esta que, de acordo com Paul Zumthor (1993), deve ser entendida como conceito definidor de uma ação complexa pela qual uma mensagem poética simultaneamente é transmitida e percebida.

O cinema, obviamente, implica uma complexidade de processos, técnicas, tecnologias, tramas, narrativas e registros em imagens e sons que permitem várias abordagens, leituras e percepções. A abordagem historiográfica escolhida e perseguida nesta tese pretendeu revirar a memória e a escrita da história do cinema brasileiro para situar historicamente o diálogo entre a canção popular e a produção cinematográfica. Uma busca que revela a concretização em seu percurso da formação do ofício do historiador com a configuração de uma abordagem interdisciplinar, imposta pela própria natureza do objeto, que poderá inaugurar múltiplas novas pesquisas. Dado que a leitura crítica e sistemática das referências, dos livros, periódicos, catálogos entre outras documentações, e a busca pela verificação de dados e informações nos filmes vistos, revistos e ansiosamente procurados, faz com que o pesquisador tenha consciência arguta que a sua pesquisa ainda tem vários ganchos e revisões que merecem novas investigações.

Ao investigar o relacionamento entre música e cinema, constata-se que este casamento precede o próprio advento da sonorização dos filmes. O carnaval, por exemplo, aparece desde *Dança de um baiano*, de 1899, e *Maxixe de outro mundo,* de 1900, até os

filmes atuais. Suas danças, festas, desfiles, no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, ou em várias outras cidades e estados brasileiros, revelam o interesse permanente do cinema de captar ou registrar a riqueza desta manifestação cultural, do mudo ao cinema digital.

A música foi fundamental para o sucesso dos filmes desde 1908, quando a canção, segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo (1997), ainda seguia as influências européias, principalmente a francesa, e começava a aprender a lidar com a novidade do disco. As várias experiências com os filmes falantes e cantantes desbravaram novas relações do público com a canção, erudita ou popular, com a nascente apreciação de sua inclusão no espetáculo cinematográfico. Experiência esta já consolidada no teatro de revista, mas que com o cinema começa a estabelecer novas tendências para a configuração da linguagem sonora do cinema e de sua história no Brasil.

Parcialmente modelado a partir dos musicais norte-americanos, o filme musical brasileiro tem raízes no teatro de revista e no rádio brasileiros, com suas particularidades na vinculação da música popular. O "alô, alô" das ondas do rádio se estendem para as telas, assim como as canções passam a integrar os roteiros e filmes. De fato, não é a música ao vivo ou o gramofone que marcam a configuração da trilha musical do cinema brasileiro e, sim, a linguagem radiofônica, que articula voz e música em inúmeras combinações sonoras a partir do trabalho de sonoplastia.

Afinal de contas, o advento do cinema sonoro no Brasil coincidiu com o momento de consolidação da programação radiofônica, que passava a incluir a música popular como principal ingrediente. As músicas recheavam os programas de auditório e, em pouco tempo, invadiam a produção de dramaturgia, com suas radionovelas e seriados, permitindo com isso um amplo desenvolvimento sonoro aplicado à prática de se contar estórias.

Além disso, trata-se do período da emergência social do samba e, com ele, de seus personagens, grupos carnavalescos e escolas dos morros. Dado que entre 1917 e 1928 a música popular vive uma modernização com a formação de novos gêneros musicais, com o advento do samba e da marchinha, iniciando o ciclo da canção carnavalesca que ganha força com a gravação elétrica do som e inúmeros desdobramentos na configuração do cinema sonoro no Brasil. O encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira, cristalizando o que se conhece hoje com a nomeação de canção popular. Daí em diante, a canção popular tornou-se uma manifestação cultural ligada diretamente ao desenvolvimento da indústria do entretenimento, obrigando a toda pesquisa sobre canção levar em conta suas transformações diante da produção fonográfica e da indústria cultural, investigando seus contextos histórico-sociais e seus processos de produção e consumo divulgados pelos novos meios de comunicação de massa.

O período de 1929 a 1945 é historicamente chamado de "Época de Ouro", em que se profissionaliza a renovação musical iniciada no período anterior. Nos anos 30, a canção popular invade o rádio e ganha notoriedade no cinema falado, sendo o principal elemento das comédias musicais. Estas comédias agradavam ao público, mas nunca a crítica. Entretanto, estes famosos filmes tidos como "abacaxis", comentavam muito bem a cultura dos anos 30, numa tentativa de criar uma indústria do cinema brasileiro, espécie de sonho de diferentes companhias produtoras, que evidenciava paradoxos da identidade nacional, e também uma instigante aposta no sucesso do diálogo estreito entre canção popular e cinema, com "compositores-roteiristas", "cantores-atores", "diretores-cancionistas".

As comédias musicais e as chanchadas marcam definitivamente a atenção dos estudos sobre o diálogo entre música e cinema no Brasil, com seus sambas, canções de sucesso no rádio, paródias, piadas e sátiras sociais. Cronologicamente, tal como já

sintetizou João Carlos Rodrigues (BENTES, 2007, p. 83-92), a comédia musical brasileira possui três períodos. O primeiro, de 1933 a 1945, foi concentrado nas realizações da produtora Cinédia, comandada por Ademar Gonzaga e Lulu de Barros, e apresenta como maior destaque o predomínio dos números musicais sobre o enredo, como no supercitado *Alô Alô Carnaval*, entre outros filmes que traziam o registro de muitos intérpretes da música popular.

O segundo período, de 1945 a 1958, representa o apogeu do gênero, em particular com as realizações da produtora Atlântida, consagrando o rótulo "chanchada", os números musicais comandados pelos cantores contratados pela Rádio Nacional, emissora que vivia o seu auge, com a participação de Emilinha Borba ou Marlene, por exemplo, e com a revitalização do gênero comandado por três diretores: Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga. Macedo foi o diretor que estruturou a nova fórmula para a comédia musical ao costurar números cômicos e musicais ao longo do filme, tal como *Carnaval no fogo*. José Carlos Burle inseriu o drama na chanchada, ajustando certos recursos do melodrama e da crítica social em filmes como *Carnaval Atlântida* ou *Quem roubou o meu samba?* Já Carlos Manga foi responsável pelos maiores sucessos da companhia produtora, como *O homem do Sputnik*.

O terceiro período aglutina os últimos filmes dos anos 60 com a entrada de outras produtoras cinematográficas, como a Cinedistri e a Herbert Richers, que não tiveram o mesmo brilho das anteriores. Neste período, os números musicais perdem espaço para os comediantes, como Zé Trindade ou Dercy Gonçalves, em filmes como *Marido de mulher boa* (1960), entre outros.

Cumpre lembrar que a década de 1950 apresenta um cinema com pretensões industriais e comerciais, tanto com a realização das populares comédias musicais cariocas,

sendo a Atlântida a empresa paradigmática deste período, como com a experiência da Vera Cruz, em São Paulo, com sua importação de técnicos ingleses e italianos, na busca por um padrão de qualidade internacional para o cinema brasileiro.

Na música, de 1946 a 1957, há a consolidação do samba-de-fossa e o declínio do carnaval, funcionando como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade, lançada pela bossa nova em 1958 e seguida pela tropicália que logo iria marcar um novo período de 1968 a 1972. Avesso à imitação e à submissão aos códigos consagrados do uso da música orquestral seguidos pela Vera Cruz ao imitar Hollywood, o Cinema Novo e o Marginal vêm agitar as regras e modelos, deglutindo antropofagicamente várias referências, influências e sincretismos culturais durante o avanço dos anos 60 e 70.

Em época de pujança cultural, a década de 1960 tem suas canções promovidas pela televisão, com seus vários programas musicais e festivais, com espaço para divulgar a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a canção de protesto ou o tropicalismo, ampliando definitivamente a atuação do trinômio gravadora-rádio-televisão, como já analisou Luiz Tatit (2007, p.108). Aliás, a tropicália invade o cinema não apenas com a inserção de suas canções nas trilhas musicais dos filmes, mas também na maneira como usa a música pré-existente, seja ela erudita, popular ou pop, quase sempre com uma intenção de comentário ou crítica, que agrupam filmes como *O bandido da luz vermelha* ou *Macunaíma.*

O som no cinema também ganha nova desenvoltura com os equipamentos de captação que abrem novas possibilidades de articulações entre imagem e som com efeitos para a narrativa e a configuração de diferentes estilos de produção que irão se desdobrar a partir dos anos 60. A voz e a fala popular passam a chamar a atenção na produção de documentários, como nos consagrados *Arraial do cabo*, *Aruanda*, e em *Maioria Absoluta* e *Integração racial*, considerados os primeiros filmes efetivamente "diretos". Embora seja

evidente o atraso na aparelhagem e nos recursos de captação e edição de sons, um significativo exemplo deste período é o uso estético de um ruído que se transforma em efeito sonoro, com o estranhamento evidenciado no plano inicial de *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos.

As trilhas dos anos 60 colocam a canção como importante instrumento para levar para o cinema a música engajada, com a escolha de letras que traziam algum tipo de reflexão sobre política e sociedade. Nesse sentido, para abordar o Cinema Novo é preciso trabalhar com a textura audiovisual dos filmes que marcam a nomeação de um estilo de se fazer cinema, assumindo uma forte recusa do cinema industrial estrangeiro. Uma versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica na criação cinematográfica, em busca por uma nova linguagem capaz de exprimir uma visão crítica da experiência social brasileira.

Essa tendência marca a obra de Glauber Rocha, com o uso de uma trilha musical que interfere e atua na construção de sentido do filme, com o uso de canções narrativas em *Deus e o diabo na terra do sol* ou *Terra em transe.* Outro filme emblemático é *O desafio*, de Paulo César Saraceni, com seu raro trato e documentação da MPB de protesto vigente, em que se pode ver e ouvir trechos do show *Opinião.* Em particular, quando canta o número mais célebre do show, a canção "Carcará", de João do Vale, Maria Bethânea deixa explodir o texto poético verbal escancarado pela dramaticidade de sua interpretação e performance, que dá as palavras uma força estranha tanto no canto como na parte declamatória.

Para a trilha sonora dos anos 70, principalmente percorrendo a produção do chamado cinema marginal, nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com canções já existentes se torna

prática recorrente, quase sempre assinada pelos próprios diretores como Rogério Sganzerla ou Carlos Reichenbach, entre outros. Essa tendência ao uso de trilhas adaptadas, com canções já existentes, pode ser justificada devido à falta de recursos financeiros, o que levou muitos diretores a providenciar eles mesmos as músicas e os recursos sonoros de seus filmes. Para o debate estético, essa tendência configura a cristalização da prática da colagem, que pregava o uso intertextual de músicas orquestrais e canções populares, recursos de sonoplastia que dialogavam com a linguagem do rádio e da televisão, misturando sons, ruídos e silêncios abandonando definitivamente a forma tradicional de associar som e imagem para o cinema narrativo.

Já nos anos 80, a música que circula nas mídias é a música romântica brega, bem como a sertaneja, que ao lado do rock convive com a nova exploração de sonoridades eletrônicas. Os novos instrumentos eletrônicos instigam um debate sobre a técnica e a tecnologia na música e no cinema no Brasil, caracterizando um predominante elogio dos técnicos na criação musical e na consolidação do processo da produção cinematográfica.

Nesse sentido, as tensões do debate crítico que determinam o privilégio da técnica e da tecnologia em detrimento do conteúdo e do debate estético, estendem-se nos anos 80 e 90, principalmente com a hegemonia dos estúdios, que segundo Luiz Tatit (1990, p. 43-45), configuram a canção comercial gravada a partir de fórmulas desenvolvidas pelos produtores para estimular a "tensividade" da canção e promover a "pasteurização sonora" e criativa da canção popular.

No cinema, há uma proliferação do uso de sintetizadores, como nos filmes *Onda Nova*, *Anjos da noite*, e *Feliz ano velho*. No entanto, há também uma oposição à prática mercadológica da música de consumo, com a música independente, de baixo custo financeiro e alto teor de proposições estéticas e criativas, tal como a música alternativa

paulista, que se destaca em filmes como *Cidade Oculta*, com a participação de Arrigo Barnabé no roteiro, elenco e música.

Não obstante, o samba se desdobra em inúmeras vertentes e variações ao longo da história do cinema, tendo o carnaval como importante expressão musical para pontuar uma reflexão crítica sobre os novos rumos políticos e sociais brasileiros em *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, ou brilhar como puro espetáculo audiovisual em inúmeros filmes.

Além do samba, a música sertaneja esteve sempre presente nas trilhas musicais do cinema brasileiro, desde *Acabaram-se os otários*, de 1929, de Luís de Barros, em que Paraguaçu cantou o samba sertanejo "Triste Caboclo" até *O menino da porteira,* de 2009, dirigido por Jeremias Moreira Filho, passando por *Estrada da vida, A marvada carne* ou *Dois filhos de Francisco*, registrando e revirando o percurso histórico das transformações da música caipira desde sua incorporação pelos espetáculos e, posteriormente, pelos meios de comunicação de massa, até a música sertaneja pop, tida como mais comercial.

Do mesmo modo, o rock brasileiro perpetuado pelas canções de Roberto Carlos e da Jovem Guarda, também ganha novo espaço nas telas nos anos 80, estampando o canto falado de Cazuza e as novas bandas e vozes do rock brasileiro em *Menino do rio*, *Bete balanço* ou *Rock estrela.* Este mesmo período é marcado pela inauguração da confluência entre música popular e pop, com os novos rótulos pop-rock e suas decorrentes misturas no processo de globalização e mundialização da música. Além disso, a divulgação das trilhas das telenovelas, a produção dos videoclipes, a consolidação do DVD musical, com shows e documentários, fomentam a circulação e o consumo da música que se

desenvolve em paralelo à crise desta mesma indústria com os novos rumos criados pela música na Internet a partir dos anos 2000.

Na investigação da diversidade dos filmes de ficção realizados a partir dos anos 90, o que nos chama a atenção é como o panorama de trilhas musicais do cinema brasileiro não mudou substancialmente, mesmo com algumas contribuições de novas sonoridades e performances de intérpretes da música popular brasileira. Há ainda antigas parcerias entre compositores e diretores, a presença de consagrados cancionistas, e as trilhas voltadas para o público internacional.

Entretanto, a música popular brasileira ganha nova expansão no cinema narrativo e na produção de documentários que apresentam um diálogo mais evidente com a canção, desde produções como *O rap do pequeno príncipe contra as Almas Sebosas,* inspirado no *hip hop* brasileiro, até os filmes que elegem personagens da produção musical brasileira, entre eles: *Nelson Freire, Paulinho da Viola: Meu tempo é hoje* ou *O mistério do samba*.

Parece relevante notar também que a maior tendência na trilha musical a partir dos anos 2000 é o emprego da canção para a construção sonora de uma época, colocando em destaque a aplicação prática das técnicas de pesquisa musical e a elaboração de paisagens sonoras. Com esta concepção, pode-se lembrar do filme *Madame Satã* apresenta uma reconstituição da sonoridade da Lapa, no Rio de Janeiro do final dos anos 30. Em *Durval Discos,* as canções caracterizam a identidade do personagem, que vive em exílio ou afastado de seu período histórico. Ou ainda, em *Cinemas, aspirinas e urubus,* os diálogos são acompanhados por uma trilha de canções de sucessos do rádio, com sambas e marchinhas interpretados por Carmen Miranda e Francisco Alves, para reconstituir a passagem das décadas de 30 e 40.

Enfim, uma conclusão que encerra temporariamente a exploração desse assunto, sem pretender, contudo, exauri-lo, é de que a canção popular inserida no cinema não evidencia apenas um conjunto de eventos históricos, de suas próprias qualidades e técnicas como também de seu contexto sócio-cultural. Em linhas gerais, a canção popular ao longo da história do cinema brasileiro traz as narrativas desses eventos históricos, e no cinema, as articulam com imagens, como expressão de tempos e espaços, paisagens e poéticas, a partir de sua dupla articulação: musical e verbal.

É importante ressaltar que esta investigação sobre a presença da canção ao longo da história do cinema brasileiro se apresenta cronologicamente apenas com o intuito de tornar este texto panorâmico mais claro e ilustrativo, sobretudo porque jamais houve uma seqüência linear da história do cinema, pois em cada época sempre coexistem estilos, tendências e experimentações.

Porém, creio que a abordagem histórica permite uma melhor compreensão das mudanças de convenções, expressividades e tendências estéticas que ocorreram na vinculação entre música e cinema brasileiro. Além disso, é quase impossível hoje escutar de maneira apática ou indiferente uma canção no cinema, mesmo levando em conta que "de tudo se faz canção", tal como na letra de Flávio Venturini para a canção "Clube da esquina 2", composição de Milton Nascimento, Márcio e Lô Borges.

Nesse sentido, música e letra integram a codificação da representação narrativa, documental ou experimental do cinema, tornando-se "canção de cinema" e não apenas um fundo musical que acompanha as imagens visuais limitando-se a reforçar uma fala ou uma situação narrativa. Ou ainda, como música que acompanha os créditos finais dos filmes, quando a voz, ao entoar o seu texto poético verbal, não mais rouba a cena. Assim, a canção pode comentar, descrever, interferir, contrapor as diferentes situações

representativas, com seus diferentes modos de dizer configurados em seus arranjos, melodias, letras e na própria performance da voz que canta.

Como já afirmou Vinicius de Moraes e Tom Jobim na letra de "Eu não existo sem você", uma canção "só tem razão se se cantar". Portanto, a música cantada articulada à imagem ou à narrativa no cinema, em sua confluência entre a voz, a palavra e a música, torna-se um ato de comunicação. Ato que pode contar, discorrer, raciocinar, emocionar ou sacudir, sem regras fixas ou limitações, a reflexão e a sensibilidade de qualquer espectador de olhar e escuta atentos aos impactos e desdobramentos audiovisuais apresentados numa sala de cinema.

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

AB'SABER, Tales. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80.* São Paulo: Ateliê, 2003.

ADORNO, T. W. Idéias para a sociologia da música. In: *Os pensadores: Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno*. São Paulo: Abril, 1983, tradução de Roberto Schwarz, pp. 259-268.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os pensadores: Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno*. São Paulo: Abril, 1983, tradução de João Luís Baraúna, pp. 165-191.

_____. A indústria cultural. In: *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática. Grandes Cientistas Sociais, n. 54, org. Gabriel Cohn, 1986, tradução de Amélia Cohn, pp. 92-99.

_____. Sobre música popular. In: *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática. Grandes Cientistas Sociais, n. 54, org. Gabriel Cohn, 1986, tradução de Flávio Kothe, pp. 115-146.

_____; EISLER, H. *El cine y la musica*. Caracas: Editorial Fundamentos, 1976.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 2 volumes. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1965.

ALMEIDA, Claudio A. *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do estado novo*. São Paulo: Annablume, 1999.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1963.

ALTMAN, Rick (org.). *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

ANTUNES, Jorge de Freitas. Nosso cinema e nossa música. In: *Cinema brasileiro, 8 estudos.* Rio de Janeiro: MEC/EMBRAFILME/FUNARTE, 1980.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 227-259.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Salões, circos e cinemas de São Paulo.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

BACCARIN, Biaggio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: Sertaneja*. São Paulo: Publifolha, 2000.

BARBERO, Jesus Martín. *Dos meios às mediações.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. Saberes hoje: disseminações, competências e transversalidades. In: RIBEIRO, Ana P. G.; HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Comunicação e História: interface e novas abordagens*. Rio de Janeiro: Mauad X/ Globo Universidade, 2008, p. 237-252.

BARRO, Máximo. *Na trilha dos ambulantes.* São Paulo: Maturidade, 2000.

_____. *José Carlos Burle. Drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/ Embrafilme, 1978.

BENTES, Ivana (org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1898-1930, Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema, 1979.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Documentários de busca: 33 e Um passaporte húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 142-156.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.

_____. *A MPB na era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

_____. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: 34, 2007.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. São Paulo: 34, 1995.

_____. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34, 2004.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

_____. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 2001.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: 34, 2001.

CARRASCO, Ney. *Sygkhronos: A formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

CARVALHO, Marcia. As canções de exílio da trilha musical de Durval Discos. In: MACHADO, R.L. & SOARES, R.L. & ARAÚJO, L.C. (org.). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2007, pp. 219-226.

CARVALHO, Maria do Socorro. Garota de Ipanema: frustrações de um "filme canção". In: CATANI, Afrânio & GARCIA, Wilton & FABRIS, Mariarosaria (org.) *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, pp. 243-250.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: O mar e o tempo*. São Paulo: 34, 2001.

CATANI, Afrânio M. ; SOUZA, José I. M. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Arte Nova/ Embrafilme, 1977.

CHION, Michel. *L'audio-vision: son et image au cinéma.* Paris: Armand Colin, 1990.

_____. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Primeiro ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974).* Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: 34, 1998.

COSTA, A.; VIANNA FILHO, O.; PONTES, P. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

_____. Entrevista (técnicos). In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 255-260.

DAPIEVE, Arthur. *Brock – O rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: 34, 1995.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

_____. Rede Globo e a indústria fonográfica: um negócio de sucesso. In: BRITTOS, Valério C.; BOLAÑO, César R. S. (orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 307-324.

DOMINGUES, André. *Os 100 melhores cds da MPB*. São Paulo: Sá editora, 2004.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira do Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

_____. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, Suzana C.S. *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade.* São Paulo: Annablume, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRANCHETTI, Elias e PÉCORA, Alcyr. *Caetano Veloso*. (coleção Literatura Comentada). São Paulo: Abril, 1981.

GALANTE DE SOUZA, J. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/ INL, 1960.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo, 34, 1997.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

_____. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

_____; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica.* São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Unesp, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GONZAGA, Adhemar e GOMES, P.E.S. *70 anos de Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ MinC, 1996.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – Narrative Film Music*. Bloommington: Indiana University Press, 1987.

HEFFNER, Hernani. Som. In: RAMOS, F.;MIRANDA, L.F. (org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Senac, 2000, p. 519-521.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

JOHNSON, Randal. *Cinema Novo X 5 – Masters of Contemporary Brazilian Film.* Austin: University of Texas Press, 1984.

JOSÉ, Carmen Lucia. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Nobel, 2002.

HALL, Stuart e WHANNEL, Paddy. *The popular arts.* London: Hutchinson, 1964.

KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira – da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LABAKI, Amir (org.). *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil.* São Paulo: Publifolha, 1998.

_____. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LAGNY, M. *De l'histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUNA, Rafael de (org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, 2009.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

_____. (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla: A imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MATTOS, Sérgio. *A televisão no Brasil: 50 anos de história*. Salvador: Ianamá, 2000.

_____. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política.* Petrópolis: Vozes, 3ª. Edição, 2008.

MÁXIMO, João. *A música do cinema – Os 100 primeiros anos, vol. 1 e 2*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MEIRELLES, William Reis. *Paródia & Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares.* Londrina: Eduel, 2005.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MORAES, Vinicius de. *O cinema dos meus olhos*. Organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras/ Cinemateca Brasileira, 1991.

MORAIS DA COSTA, Fernando. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MUGNAINI JR, Ayrton. *Enciclopédia das músicas sertanejas*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.

_____. *Adoniran: Dá licença de contar...*São Paulo: 34, 2002.

MUYLAERT, Anna. *Durval Discos* (roteiro). São Paulo: Papagaio, 2003.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.* São Paulo: 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. *História e Música. História cultural da música popular.* Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 34,1999.

NESTROVSKI, A. (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____; MAMMÌ, L.; TATIT,L.. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NORONHA, Jurandyr. *No tempo da manivela*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984.

NOVAES, Adauto. *Anos 70: Música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

NUNES, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico: um olhar intersemiótico sobre A última tempestade e Anjos da Noite*. João Pessoa, Natal, Maceió: UFBP, UFRN, UFAL, 1996.

ORICCHIO, L.Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada.* São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, R.; BORELLI, S.H.S.; RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção.* São Paulo: Brasiliense, 1989.

PARANAGUA, P.A. (dir.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada*. São Paulo: Global, 1977.

PRENDERGAST, Roy. *Film music: A neglected art – A critical study of music in films*. New York: WW Norton, 1977.

PUCCI JR, Renato. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema marginal (1968/1973) – A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. A dama do Cine Shangai (1988). In: LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 301-317.

_____. Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Estudos Socine de cinema*. São Paulo: Panorama, 2003, p. 371-379.

_____. *Mas afinal...O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

_____; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70).* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Cinema, televisão, publicidade: cultura popular de massa no Brasil dos anos 1970-1980*. 2ª Edição. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Lécio Augusto. Trilhas sonoras. *In:* RAMOS, F.;MIRANDA, L.F.(org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 546-550.

RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

RIESMAN, David. Listening to Popular Music. In: FRITH, S. et all. (eds.). *On Record: rock, pop and written word*. London: Routledge, 1990, p. 5-13.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1987.

_____. *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*. São Paulo: 34, 2008.

_____e MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo.* 2 volumes. São Paulo: 34, 1998.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Rogério Forastieri. *História da Historiografia*. Bauru: Edusc, 2001.

SORLIN, P. *Sociologia Del cine*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1985.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura, 1998.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.

SOUZA, Tárik de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: 34, 2003.

SOUZA, Walter de. *Moda inviolada: Uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros.* Tradução de Fernando Vulgman. São Paulo: EDUSP, 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Gabrielizar a vida. In: MAMMÌ, L.; NESTROVSKI, A; TATIT,L. *Três canções de Tom Jobim.* São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 53-93.

_____. *Todos entoam: Ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*.São Paulo: 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Música popular – do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

_____. *Cultura popular: temas e questões.* São Paulo: 34, 2001.

TOLENTINO, Célia A. F. *O rural no cinema brasileiro.* São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TONI, Flávia Camargo (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade.* São Paulo: Senac, 2004.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio.* São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *As vozes da canção na mídia.* São Paulo: Via Lettera, 2003.

_____(org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção.* São Paulo: Via Lettera, 2007.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

_____. *De pernas para o ar: teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VILLAÇA, Mariana. *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972).* São Paulo: Humanitas, 2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

_____. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.).*História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

VOROBOW, Bernardo e ADRIANO, Carlos (org.). *Júlio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

WEIS, Elisabeth e BELTON, John (org). *Film Sound: theory and practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira (Música).* São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____(org.). *O desafio do cinema: a Política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____(org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.* São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Estudos Socine de Cinema.* Porto Alegre: Sulina, 2000, p. 78-98.

_____.*O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

2. Periódicos e catálogos

Adhemar Gonazaga: Um pioneiro (Dossiê). Filme e Cultura, n. 8, Rio de Janeiro, mar, 1968, p. 2-17.

ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. In: *Imagens*, n. 5, Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 41-47.

BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Cinemais*, Rio de Janeiro, 1999.

_____. O dogma, a bruxa, a câmera na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil. In: *Cinemais*, Rio de Janeiro, 1999, p. 153-172.

_____. La décennie perdue du cinéma brésilien. In: *Cahiers du Cinéma*, Paris, 2001, p. 37-39.

BERNARDET, Jean-Claude. O som no cinema brasileiro. In: *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 37, janeiro/fevereiro/março, 1981, p. 2-34.

CAPELLARO, J.J.V; CAPELLARO, V.G.J. Vittorio *Capellaro: italiano pioneiro do cinema brasileiro. Cadernos de Pesquisa*, n.2, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas do Cinema Brasileiro/ Embrafilme, 1986.

Carmen Miranda. Coleção Retrospectiva, n.2, Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 1969.

CATÁLOGOS do *2º E 3º Festival Cine Música*. Conservatória. Rio de Janeiro, setembro de 2008 e 2009.

CATÁLOGO da *II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. Cinemateca Brasileira, São Paulo, 2008.

CATÁLOGO da *Mostra 90 anos do Cinema Brasileiro*. Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, 1988.

CATÁLOGO da *Mostra Cinema Marginal e suas fronteiras*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2002.

CATÁLOGO da *Mostra Ozualdo Candeias*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2002.

CATÁLOGOS de Filmes Brasileiros. Embrafilme.

CATÁLOGOS de Filmes Brasileiros. Instituto Nacional de Cinema: 1969-1972.

CATÁLOGOS do *É tudo verdade - Festival Internacional de documentários*. São Paulo, 2000-2008.

CATÁLOGOS do *Festival Internacional de curtas-metragens de São Paulo*, São Paulo, 2001-2005.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. In: *Revista Brasileira de História*, 18/35, São Paulo, ANPUH/ Humanitas, 1998, p. 13-52.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas, In: *Revista ALCEU*, v. 8, n. 15, jul./dez., 2007, p. 82-94.

FARDIN, Sonia (org.). *Imagens de um sonho – Iconografia do cinema Campineiro 1923 a 1972*. Campinas: MIS, 1995.

GATTI, André Piero. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990).* São Paulo: Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, 1999.

Guia de Filmes produzidos no Brasil. Série Filmografia Brasileira. Cinemateca Brasileira. Primeiro Fascículo 1897-1910. Segundo Fascículo 1911-1920. Terceiro Fascículo 1921-1925. Quarto Fascículo 1926-1930. São Paulo, s/d.

JOSÉ, Carmen Lucia; RODRIGUES, E. A. A canção popular na cena cinematográfica. In: VII Congreso IASPM-AL, 2006, Havana. Música Popular: cuerpo y escena en la América Latina. Habana: Casa de las Américas, v. 1. p. 24-25, 2006.

MACHADO, Rubens. Tempos de cinema no Brasil. In: *Cinemais*, n.15, jan/fev, Rio de Janeiro, 1999, p. 43-60.

MORELLI, Rita de Cássia L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. In: *ArtCultura,* Uberlândia, v. 10, n. 16, jan-jun, 2008, p. 83-97.

NAGIB, Lúcia. O sertão está em toda parte. In: *Imagens,* n. 6, Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História,* 20/39, ANPUH/ Humanitas/ FAPESP, 2000, p. 167-190.

ORTIZ, Renato. Advento da modernidade? In: *Lua Nova*, São Paulo: CEDEC, n. 20, maio, 1990, p. 19-30.

PINTO, Aloysio de Alencar. A música, o pianeiro e o cinema silencioso. In: *Filme e Cultura,* n. 47, agosto, 1986.

SHAW, Lisa. A imitação cultural na chanchada: o caso de *Quem roubou o meu samba?* e *Rio, Zona Norte*. In: *Revista ALCEU*, v. 8, n. 15, jul./dez., 2007, p. 69-81.

SOUZA, Carlos Roberto de. Raízes do cinema brasileiro. In: *Revista ALCEU*, v. 8, n. 15, jul./dez., 2007, p. 20-37.

TATIT, Luiz. A cumplicidade do público: traços mais comerciais da música brasileira são a decorrência previsível de seu sucesso avassalador. In: *Folha de São Paulo, caderno Mais!*, 12/04/1998.

VIANY, Alex. Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro. In: *Cultura*. Brasília: Embrafilme, 1977.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: *Praga: estudos marxistas,* n. 9, São Paulo: Editora Hucitec, junho, 2000, p.97-138.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: *Ecos Revista Científica*, n. 1, v. 3, São Paulo, jun, 2001.

3. Pesquisas

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (Tese de doutorado). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP, 2004.

BARBOSA, Andréa. *São Paulo: cidade azul* (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980* (Tese de doutorado). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP, 2005.

CARRASCO, Claudiney. *Trilha musical: música e articulação fílmica* (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA/USP, 1993.

CARVALHO, Marcia. *Uma face inquieta no cinema brasileiro: estudo sobre a proposta estética de Um céu de estrelas de Tata Amaral* (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2003.

GALVÃO, Maria Rita. *Companhia cinematográfica Vera Cruz – a fábrica de sonhos.* (Tese de doutorado). São Paulo: ECA-USP, 1975, 5 volumes.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. *A música no cinema brasileiro dos anos 60: Inovação e diálogo* (Tese de Doutorado). São Paulo: ECA/USP, 2002.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe.* (Tese de doutorado). São Paulo: ECA/USP, 1997.

ONOFRE, Cíntia C. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: A trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (Dissertação de mestrado). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP, 2005.

PAIVA, Samuel. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla* (Tese de doutorado). São Paulo: ECA/USP, 2006.

SOUZA, Carlos Roberto de. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou Uma Hollywood Brasileira* (Dissertação de mestrado), São Paulo: ECA/USP, 1979.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90* (Tese de doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2001.

4. Webgrafia

CARVALHO, Marcia. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema. In: *Revista NAU – Revista do Núcleo de Comunicação Audiovisual do Intercom*, São Paulo, v. 01, n. 02, p. 199-216, ago-dez, 2008. Disponível em: http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/NAU/article/viewFile/5351/4923. Acessado em 20/10/2008.

CARVALHO, Marcia. A canção popular no cinema brasileiro: os filmes cantantes, as comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz. In: *RUA - Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, v. 0, p. 01-03, 2008. Disponível em: http://www.ufscar.br/rua/site/?p=137. Acessado em 15/08/2008.

Filmografia Brasileira. Informações sobre filmes brasileiros produzidos entre 1897 a 2007 (longas-metragens, curtas-metragens, cinejornais e filmes domésticos). Disponível em: http://www.cinemateca.com.br/. Acessado em 10/12/2008.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade – breve histórico do cinema direto no Brasil. In: *Contracampo Revista de Cinema*, disponível em http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretobrasil.htm. Acessado em 10/07/2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo. In: *Mnemocine*, São Paulo, 24/02/2001, disponível em http://www.mnemocine.com.br. Acessado em 29/08/2008.

FILMOGRAFIA (1899-2009)

1899

Dança de um baiano (Dança Baiana, Dança de uma baiana). Curta-metragem. Não ficção. Companhia produtora: Paschoal Segreto e irmãos. Dança popular, segundo Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira, possivelmente filmada em algum terreiro de samba nascente. Segundo José Ramos Tinhorão (1972), trata-se de *Dança de um baiano.*

1900

Baile Excelsior. Curta-metragem. Não ficção. Filme provavelmente nacional, mas a fonte utilizada não indica com precisão.

Festas da Penha, As. Curta-metragem. Não ficção. Companhia produtora: Paschoal Segreto & Irmãos. Festas da Igreja da Penha, no Rio de Janeiro, onde tradicionalmente se encontravam "portugueses tocando guitarras, mestiços improvisando choros e negros realizando batucadas", segundo José Ramos Tinhorão (1972) / Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Maxixe do outro mundo. Curta-metragem. Não ficção. Companhia produtora: Paschoal Segreto & Irmãos.

1905

Dança de Capoeiras. O filme foi apresentado pela Empresa Candburg no Teatro Lírico do Rio de Janeiro em novembro de 1905, mas pode tratar-se de produção anterior a este ano. O filme devia mostrar uma roda de batucada, na base de estribilho ritmado marcado com palmas, com capoeristas exercitando-se ao som da música, segundo José Ramos Tinhorão (1972)/ Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

1906

Carnaval na Avenida Central, O. Curta-metragem. Não ficção. Produção de Paschoal Segreto. O carnaval na Avenida Central, no Rio de Janeiro.

1908

Bohème (Vechia Zimarra), La. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William (Auler) & Cia. Filme falante. Trecho da Ópera La Bohème, "ária de baixo". Segundo anúncio do *Jornal do Brasil*/ Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Canção do Aventureiro, A. Curta-metragem. Ficção. Produção de Rubem Guimarães. Música de Carlos Gomes, ária da Ópera "O guarani". Segundo o guia de filmes da Cinemateca Brasileira, a fonte utilizada não permite saber ao certo se o barítono Luís de Freitas apenas cantou durante as projeções ou se também posou para as filmagens.

Carmen – Ária do Toureador. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William (Auler) & Cia. Filme cantante. Ária do Toureador da Ópera Carmen cantado por Antonio Cataldi, segundo anúncio do *Jornal do Brasil*/ Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Carnaval de 1908 no Rio. Curta-metragem. Não Ficção. Companhia Produtora: William Auler & Cia.

Chanson de Peuplier. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William Auler & Cia. Música Doria. Filme cantante com Antônio Cataldi, segundo anúncio do *Jornal do Brasil*/ Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.
Encanto do amor (Charme D'Amour). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William Auler & Cia. Filme falante em português. Não há certeza se trata de um filme brasileiro, segundo Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Farandola, A. Curta-metragem. Ficção. Musical. Companhia produtora: William Auler & Cia. As fontes informam que o filme foi cantado por Antônio Cataldi, e não posado, com "belíssima canção e dança do interior da França", segundo *Jornal do Brasil* / Material de Alex Viany depositado na Cinemateca Brasileira. É possível que não seja um filme brasileiro, segundo Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Farfalla (Valsa de Concerto). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme Falante com Claudina Montenegro.

Fausto (Salve, Dimora, Casta e Pura). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme Falante com Antonio Cataldi. Ária da Ópera "Fausto". Segundo arquivo de Alex Viany, citando anúncio do cinema exibidor no *Jornal do Brasil* / Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Fausto (Trio final). Curta-metragem. Ficção. Filme falante.

Furtiva Lágrima (Elisir d'Amore (Furtiva Lagrima)). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Música de Gaetano Donizetti, com Antonio Gataldi.Trecho da Ópera "Elisir D'Amore". Dados do Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Guarany – Canção do Aventureiro, il (O). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme cantante com Antonio Cataldi e Santiago Pepe. Música de Carlos Gomes, ária "Canção do Aventureiro", da Ópera "O guarani", segundo Vicente de Paula Araújo (1976) / Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Marselhesa, A. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme cantante com Antonio Cataldi. Música de Rouget de Lisle. Talvez não se trate de um filme brasileiro, apenas "dublado" por um artista nacional, segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Música e Poesia. Filme Falante.

Nhô Anastácio chegou de viagem (Seu Anastácio chegou de viagem). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Arnaldo & cia. O segundo título foi uma versão cantante, com Leonardo. A canção "Seu Anastácio" foi gravada em disco pela Casa Edison, posteriormente, com o cantor Bahiano.

Otelo (Credo). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme cantante, com Antonio Cataldi.

Pagliacci (Vesti la Giubba), I. Curta-metragem. Ficção. Música de Leoncavallo. Ária "Vesti la giubba" da Ópera "I Pagliacci", citado por Vicente de Paula Araújo (1976). Talvez não se trate de filme brasileiro, segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Paloma, La. Curta-metragem.Ficção.Companhia produtora: William & Cia. Filme cantante, com Claudina Montenegro.

Paraît à La Fenêtre. Filme cantante, com Antonio Cataldi. Talvez não se trate de um filme brasileiro, apenas "dublado" por um artista nacional, segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Pozzo Fá o Prevete. Curta-metragem.Ficção.Companhia produtora: William Auler. Filme cantante, com Santiago Pepe. "Cançoneta napolitana", segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Romanza Sentimental. Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: William & Cia. Filme cantante, com Antonio Cataldi e Santiago Pepe.

Serenata Galante (Serenata Falante). Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: William Auler. Filme cantante, com Antonio Cataldi. Música de Costa Junior, segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Serenata Poética. Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: William Auler. Filme cantante, com Antonio Cataldi e Santucci. "Quarteto de tenor, barítono, violino e bandolin (ou mandolino), o violinista e o bandolinista são músicos ambulantes, mas nem de longe suspeitam a influência da sua música nos acontecimentos que se passam no prédio em cuja porta eles ganham o seu sustento", segundo Alex Viany, citando *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 e 18/09/1908 / Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Tannhauser (Ó Tu Bell'Astro Incantatore). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme falante. Ária da Ópera "Tanhauser" de Richard Wagner, segundo Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Tenor de Marca Maior, Um. Filme cantante. Talvez não se trate de filme brasileiro, segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Trio Boccaccio (Boccaccio). Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: William & Cia.Música de Franz Von Suppé, ária da Ópera "Boccaccio" cantada "por três primorosos artistas", segundo Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Valsa da moda. Filme cantante. Talvez não se trate de filme brasileiro,

Valsa do Chateaux Margaux, A. Filme cantante, com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Alex Viany tem dúvidas se o filme foi produzido por William Auler ou Francisco Serrador. Se for nacional, provavelmente a produção é de Auler, porque, segundo Vicente de Paula Araújo(1981), citando jornais de época, apenas a partir de julho de 1909 Serrador começa a produzir filmes cantantes.Dados do Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

1909

Barberillo de Lavapiés, El. Filme cantante. Cantado por Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Talvez não se trate de filme brasileiro, segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Café de Puerto Rico. Companhia produtora de Francisco Serrador. Filme cantante com Claudina Montenegro e Santiago Pepe.

Canção do Aventureiro, A. Filme cantante. Trecho da Ópera "O guarani". Talvez seja o mesmo *A canção do Aventureiro*, de 1908, ou *Os Aventureiros*, de 1909, segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Carmela Mia. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William (Auler) & Cia. Filme cantante, posado e cantado por Amica Pelissier. "Tarantela napolitana", segundo o Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Carnaval paulista de 1909 (Fita do Carnaval, A). Curta-metragem. Não Ficção.Companhia produtora: Lima, Coutinho & Cia. Carnaval em São Paulo. Feito especialmente para o Paris-Theatre pelo seu operador. É o primeiro filme que se tira em São Paulo num dia de chuva. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Cavalleria Rusticana (Cavalaria Rusticana). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante. Música de Pietro Mascagni, ária da ópera "Cavalleria Rusticana".

Chaleira, A (Pega na Chaleira; No bico da chaleira). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William (Auler) & Cia. Filme cantante e falante, com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Música de Costa Júnior, canção "No bico da chaleira". Segundo Alex Viany, citando *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03/07/1909: "dueto escrito e musicado especialmente para o Rio Branco, prosado (sic) e cantado (...)". Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira. A canção ganhou diversas gravações, inclusive a Banda da Casa Edison gravou uma versão instrumental e Eduardo das Neves uma versão homônima ao filme, mas que substitui o refrão por uma gargalhada, conforme Franceschi (2003). Estas gravações são disponibilizadas em acervo depositado no Instituto Moreira Salles.

Dueto dos Patos. Filme cantante.

Duo da Africana (Duo de la Africana). Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: Empresa de F. Serrador. Música de Franz Von Suppé, Ária da ópera "A Africana". Filme cantante com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Filmado no ateliê de F. Serrador em São Paulo, exibido no Rio de Janeiro. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Duo da Mascote (Dueto da Mascote). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa de F. Serrador. Música de Edmond Audran, ária da opereta "La Mascote". Filme cantante com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Filmado no ateliê de F. Serrador em São Paulo, exibido no Rio de Janeiro. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Duo de Amor (Dueto de Amor da Viúva Alegre; Viúva Alegre (Dueto de Amor), A.). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa de F. Serrador. Música de Franz Lehar, ária da opereta "Viúva Alegre". Filme cantante com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Filmado no ateliê de F. Serrador em São Paulo. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Duo de los Paraguas. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa de F. Serrador. Filme cantante com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Filmado no ateliê de F. Serrador em São Paulo. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Educanda di Sorrento, La. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa de F. Serrador. Filme cantante com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Filmado no ateliê de F. Serrador em São Paulo. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Eri Tu Che Manchiave. Filme cantante. Música de Giuseppe Verdi, ária da ópera "Um Ballo in Maschera".

Fandanguaçu. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Música de Fábregas. Comédia cantante com José Gonçalves Leonardo. "Aplaudido maxixe", segundo dado do Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira. A canção consta no acervo de Franceschi.

Favorita (Vieni Eleonora), La. Filme cantante com Antonio Cataldi. Música de Gaetano Donizetti. Ária da ópera "La Favorita".

Funiculi-Funiculá. Filme cantante. Exibido no Rio de Janeiro em 1909. Não há certeza de que seja filme nacional, se for, talvez se trate do filme de igual título de 1908. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Gueixa, A. (Geisha). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Orquestra de Costa Júnior. Opereta de Sidney Jones. Filme cantante com Antonio Cataldi, José Gonçalves Leonardo, Santucci, Ismênia Matheus, Mercedes Villa e outros.

Guitarrico (Guitarrico, El). Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante com Claudina Montenegro e Santiago Pepe.

Herodíade (Ária de São João). Filme cantante, ária da ópera "Herodíade".

Juanita. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme falante com Claudina Montenegro. Música de Agostinho Gouveia.

Legenda Vallaca. Filme cantante com Claudina Montenegro. Trecho da "Serenata de Praga".

Mignon (Romanza). Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: William & Cia. Música de Ambroise Thomas. "Romanza, elle ne croyat pas", da ópera "Mignon", com Antonio Cataldi.

Nina Pancha, La. Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: William & Cia. Filme cantante com Claudina Montenegro. Exibido em 1910 com Laura Grassi. "Interessante fita cômica", segundo Alex Viany, citando Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 03/04/1909, dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Princesa dos Dólares, A. Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: Auler & Cia. Filme cantante. Música de Leo Fall, com Maria Piedade e Antonio Cataldi.

Sapatillas, Las (Zapatillas, Las). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa de F. Serrador. Filme cantante com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Filmado no ateliê de F. Serrador em São Paulo, exibido no Rio de Janeiro. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Solos e coros. Filme cantante com a companhia dramática dirigida pelo ator Domingos Braga.

Sonho de Valsa. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme cantante. Opereta de Oskar Strauss, com Ismênia Mateus, Mercedes Villa, José Gonçalves Leonardo, Amica Pelissier, Maria Piedade, Antonio Cataldi, Santucci e outros.

Sphinx. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Filme cantante, valsa, com Amica Pelissier.
Torna a Sorrento (I, II, III, IV). Filme cantante, cançoneta napolitana. Talvez não seja brasileiro. Aparece com diferentes variações no título podendo se tratar do mesmo filme.

Tosca. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Ária "Vissi d'art, vissi d'amore", de Puccini. Filme cantante com Claudina Montenegro.

Tosca, A. Filme cantante com Thiago Bavoso (tenor de dez anos de idade).

Trio de Boccaccio. Filme cantante. Música de Franz Von Suppé. Ária da ópera "Boccaccio". Não há certeza de que seja um filme nacional, se for, pode ser o mesmo com igual título de 1908. Dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Tui-Tui-Tui-Tui-Zi-Zi-Zi. Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante, com Claudina Montenegro, Santiago Pepe. Música de Strauss. Dueto da opereta "Sonho de valsa". Filmado no ateliê de Serrador em São Paulo.

Viúva Alegre (I,II,III,IV), A. Curta-metragem. Ficção. Várias referências de diferentes companhias produtoras, Photo-cinematographia Brasileira, William & Cia, conforme a exibição. Sem a certeza de que se tratem de produções brasileiras ou mesmo diferentes. Provavelmente, média metragem. Opereta cantante em três atos. Exibidos no Rio de Janeiro e São Paulo. É possível encontrar mais dados e referências no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

1910

Airoso, L' (I Pagliacci). Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante, com Enzo Bannino. Música de Leoncavallo, trecho da ópera "I Pagliacci".

Amor ti Vieta (Amor ti Rieta). Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante, com Enzo Bannino. Música de Giordano, ária da ópera "Fedora".

Amore é comme Zuccaro, L' (Commo Zuccaro; Amuere é commio Zuccaro). Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante, com Claudina Montenegro.

Ballo in Maschera. Filme cantante. Companhia produtora: William & Cia. Ária de "Un ballo in Maschera", canção "Eri tu Che Machiave".

Baturros, Los (Duo de Los Baturros). Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante, com Claudina Montenegro e Santiago Pepe. Duo cômico.

Canción Andaluza. Filme cantante. Companhia produtora: Empresa F. Serrador.

Carezze e Baci. Filme cantante. Companhia produtora: Empresa F. Serrador.

Carmela Mia ou Carmen. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & cia. Filme cantante, com Amica Pelissier. "Cançoneta ou tarantela napolitana".

Carnaval de 1910, O. Curta-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Empresa Paschoal Segreto.

Carnaval de São Paulo em 1910. Curta-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Empresa F. Serrador.

Carnaval em Curitiba. Curta-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Kosmos.

Carnaval Paraibano. Curta-metragem. Não Ficção.

Casamento de Esteves, O. Filme cantante. Música de L.M. Corrêa.

Chantecler, O. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: William & Cia. Música de Agostinho Gouveia, Domingos Roque e Costa Junior. Revista em três partes, duas apoteoses e um prólogo, "ricamente orquestrado", segundo dados do Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Che Gelida Manina (Bohème (Racconto do 1º Ato), La). Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante, com Enzo Bannino. "Racconto do 1º ato de La Bohème". Alex Viany informa sobre um filme com igual título, de 1909, com os mesmos dados de produção, indicando o elenco com Claudina Montenegro e Santiago Pepe.

Chiribiribi. Curta-metragem. Ficção.Companhia produtora: William & cia. Filme cantante, com Laura Grassi, Giorgio. "Dueto". Talvez seja o mesmo filme de 1909 cantado por elenco diferente, segundo dados do Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Cometa, O. Filme cantante. Companhia produtora: Empresa F. Serrador & Cia. Com Ismênia Mateus, Soller, Asdrúbal Miranda, Manoel Pedro dos Santos (Bahiano), e muitos outros. Música de João José da Costa Junior. "Revista glosando o aparecimento do cometa Halley, que, segundo uma profecia popular, prenunciava o fim do mundo", segundo dados do Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Dei Miei Collenti Spiriti. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante, com Enzo Bannino. Música de Giuseppe Verdi. Ária do segundo ato da ópera "La Traviata".

Donna è Móbile, La. Curta-metragem. Ficção. Companhia produtora: Empresa F. Serrador. Filme cantante, com Enzo Bannino. Música de Giuseppe Verdi. Balada do terceiro ato da ópera "Rigoletto".

Efeitos do Maxixe, Os. Filme cantante, com José Gonçalves Leonardo.Companhia produtora: William & Cia.

Faceirices da Rosa, As. Filme cantante com Antonio Cataldi e Laura Grassi.Companhia produtora: William & Cia.

Logo cedo. Filme revista cantante, com Mercedes Villa, Carmen Ruiz e Ada Aluise.Companhia produtora: William & cia.

Longe da lei. Filme cantante, com Enzo Bannino. Música de Giuseppe Verdi. Romanza do segundo ato da ópera "La Traviatta".Companhia produtora: Empresa F. Serrador.

Melodia napolitana. Filme cantante, com Claudina Montenegro.Companhia produtora: Empresa F. Serrador.
No requebro. Filme cantante, com José Gonçalves Leonardo.Companhia produtora: William & cia.

Paz e amor. Curta-metragem. Ficção. Filme cantante de William Auler. Companhia produtora: William & cia. Canções: "Ô abre alas", de Chiquinha Gonzaga, "À sombra de enorme e frondoza mangueira", de Melo Morais. Revista cantante com Luís Bastos, Ismênia Mateus, Amica Pelissier, Mercedes Villa, Antonio Cataldi, Laura Grassi, Santucci, Georgio, Asdrúbal Miranda, Samuel Rosalvos, Maria Roldan, Maria da Piedade e outros. Considerado por Vicente de Paula Araújo como o filme mais importante produzido no Brasil antes da Primeira Guerra Mundial. Costa Júnior foi responsável pelos arranjos musicais.

1911

Carnaval de 1911 na Bahia, O. Companhia produtora: Photo Lindemann.

Carnaval do Rio de Janeiro em 1911, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval na Terça-Feira no Triângulo. Cenas do carnaval em São Paulo.

Carnaval no Rio em 1911, O (Carnaval de 1911, O; Carnaval no Rio de Janeiro em 1911, O). Curta-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Francisco Serrador.

Cavalleria Rusticana. Filme cantante. Companhia produtora: Empresa Lazzaro & Cia.

Cordão, O. Filme cantante, com Ismênia Mateus, Baiano, Soller, João Barbosa, Conchita e outros. Revista com cenas "cinemocarnavalescas".

Corso de Flores na Avenida Paulista. Curta-metragem. Não Ficção. Carnaval em São Paulo.

Corso na Avenida, O. Curta-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Francisco Serrador. Carnaval em São Paulo.

Dançarina descalça, A. Filme cantante em três partes, posada por artistas da Cia Teatral Ettore Vitale e cantada por Mercedes Villa, Antonio Cataldi, Laura Grassi, e outros. Música de Fernando Barone, regência de Agostinho Gouveia. Companhia produtora: William & cia.

Guarani, O. Filme cantante em quatro partes, com Miguel Russomano, Laura Malta e outros. Música de Carlos Gomes, regência de Cunha Júnior. Companhia produtora: Empresa Lazzaro & Cia.

Serrana, A. Filme cantante, com Ismênia Mateus, Asdrúbal Miranda, Bahiano, Conchita e outros. Música de Costa Júnior. Opereta "de costumes brasileiros e portugueses", "inteiramente cantada e bailada, sem nenhuma declamação", segundo dados do Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

1912

Canção popular. Curta-metragem. Ficção. Direção de Paulo Benedetti. Sistema sonoro. Pequeno filme feito por Benedetti "em experiência de seu invento, a cinemetrofonia". Trata-se provavelmente do mesmo

Filme Especialmente Organizado para Demonstração da Cinemetrofonia, segundo dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira. Filme desaparecido.

Guarani, O. Direção de Paulo Benedetti. Companhia produtora: Opera Filme. Música de Carlos Gomes. Sistema sonoro Cinemetrofonia.

Lavadeiras, As. Direção de Paulo Benedetti. Sistema sonoro Cinemetrofonia. Filme deaparecido.
Segundo Carnaval de 1912 no Rio de Janeiro, O. Curta-metragem. Não Ficção.

1913

Carnaval no Rio em 1913, O. Curta-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Brasil filme. "Apresenta o corso da Avenida Rio Branco e alguns carros do Clube dos Democráticos", segundo dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

1914

Apoteose do Carnaval de 1914. Companhia produtora: Musso Filmes.

Carnaval de 1914 em São Paulo. Curta-metragem. Não Ficção.

1915

Inocência. Dirigido e interpretado por Victorio Capellaro.

Transformista Original, Uma. Direção de Paulo Benedetti. Companhia produtora: Opera Filme. "Uma interessantíssima opereta dividida em cinco partes musicais sendo três partes cantadas pela máquina cinematográfica e acompanhamento musical". Sincronizado por discos com sistema criado por Paulo Benedetti, segundo dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Três dias do carnaval paulista, Os. Curta-metragem. Não Ficção.

1916

Carnaval no Rio de Janeiro em 1916. Curta-metragem. Não Ficção.

Pierrô e Colombina. Curta-metragem. Ficção.

1917

Carnaval de 1917, o Corso na Avenida, O. Curta-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Companhia Cinematográfica Brasileira. Carnaval em São Paulo.

1918

Carnaval cantado (Carnaval do Rio de Janeiro, O). Direção de Francisco Serrador. "Grande orquestra e massa corais que cantarão vários tangos e canções mais populares: "Matuto", "Seu amaro quer", Quem são eles", "Que sodade", "Maruca", "Cateretê do Ceará", segundo dados presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

1919

Alma sertaneja. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Carioca Filmes. "...verdadeiro poema do nosso sertão, com a poesia de seus lânguidos cantares, as diversões, as festas do arraial, as danças, as paisagens maravilhosas", segundo Jean-Claude Bernardet (1979).

Caipirinha, A. Direção de Caetano Matanó. Companhia produtora: Cooperativa Filme. Música do maestro Tenente Lorena. "Filme verdadeiramente regional (...) ornado de cantos sertanejos e danças roceiras". "O assunto é singelo e faz lembrar em certos trechos episódios do far west das fitas norte americanas". "Dois números de canto, um correspondente ao samba, em Coruquerê, e outro do cordão carnavalesco em plena Avenida Paulista, onde o filme apanha grande extensão do corso nos dias de hoje". "Grande orquestra. Grande massa coral. Samba cantado. Carnaval cantado" (*O Estado de São Paulo*), citações presentes no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira.

Carnaval Cantado de 1919, Pierrô e Colombina (Pierrô e Colombina). Companhia produtora: Nacional Filmes. Baseado no "tema da valsa de Eduardo das Neves e Oscar de Almeida que fez sucesso no carnaval de 1916", segundo José Ramos Tinhorão (1972).

Carnaval de 1919 no Rio. Curta-metragem. Não Ficção.

1920

Canção de Carabu. Operador: Almeida Fleming.

Carnaval cantado na Bahia. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval de 1920. Companhia produtora: Ômega Filmes. Rio de Janeiro.

Carnaval de 1920. O corso na Avenida Paulista, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Guarani, O. Direção de cena: João de Deus. Companhia produtora: Carioca Filmes. Música de Carlos Gomes, com regência de Martinez Grau.

O que foi o carnaval de 1920! Curta-metragem. Silencioso. Atualidades. Direção de Alberto Botelho. Companhia produtora: Carioca Filmes.

1921

Carnaval cantado em São Paulo de 1921. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval de 1921,O. Operador: Paulino Botelho. Rio de Janeiro.

Carnaval de 1921 em Belo Horizonte, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval de 1921 em São Paulo, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval de 1921 no Rio de Janeiro, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval em Maceió (Carnaval de 1921). Companhia produtora: Rogato Filme.

Carnaval na Praia de Icaraí e Flechas em Niterói. Companhia produtora: Fox.

O que se passou no carnaval e o que ainda não se viu. Companhia produtora: Omnia Filme. Carnaval no Rio de Janeiro, segundo Alex Viany "viagem em torno do filme musical e de carnaval".

1922

Carnaval de 1922 em São Paulo, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval de 1922 no Rio de Janeiro, O. Companhia produtora: Carioca Filmes.

1923

Carnaval cantado (Viva o Carnaval, ou O carnaval cantado de 1923). Direção de Carlos Comelli. Filme com canções carnavalescas e populares do carnaval de Porto Alegre de 1923.

Carnaval de 1923, O. Companhia produtora: Rossi Filme. O carnaval de 1923 em São Paulo.

Carnaval de 1923 no Rio – Cantado. Distribuição de Francisco Serrador. Segundo o guia de filmes da Cinemateca, o filme possui canções como "Tatu subiu no pau", "Macumba", "Água de coco", "Não é assim que eu queria", e "Ceroula não é cueca".

***Carnaval Paraibano e Pernambucano* (*Carnaval de Recife – Anos 20; Carnaval de 1923, no Recife*).** Série de curtas com imagens de blocos e desfiles de carnaval que compõem um longa-metragem.

1924

Carnaval de 1924 (I,II). Companhia produtora: Bonfioli Filme. Operador: Alberto Botelho.

Carnaval deste ano, O. (Carnaval de 1924 em Santos, Rio e São Paulo, O). Companhia produtora: Independência – Omnia.

Carnaval deste ano no Rio e em Petrópolis, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Carne, A. Direção de Leo Marten. Produção de Carmen Santos. Filme destruído em incêndio antes de ser exibido, material sobre a produção em revistas e jornais.

Gigolete (Gigolette), A. Direção de Vittorio Verga. Companhia produtora: Benedetti Filme. As cenas de danças foram sincronizadas pelo processo de cinemetrofonia, desenvolvido por Paulo Benedetti.

Vocação Irresistível. Direção de Luiz de Barros. Guanabara Filme. Comédia em duas partes, com Genésio Arruda, Tom Bill e Luly Málaga. Segundo Barros (1978, p. 251): "Uma moça canta muito bem mas ninguém acredita nela; um caipira apaixonado por ela paga a um dono de cabaré pra que a deixe cantar. Ela é um sucesso, mas o caipira tem de se contentar em ser apenas seu amigo".

1925

Carnaval carioca de 1925, O. Companhia produtora: Guanabara Filme.

Carnaval carioca de 1925, O. Companhia produtora: Botelho Filme.

Carnaval de 1925, O. Companhia produtora: Ita Filmes.

Carnaval de 1925 em São Paulo, O. Companhia produtora: Rossi Filme.

Carnaval de 1925 no Rio, O. Companhia produtora: Pathé.

Dever de amar, O. Longa-metragem. Ficção. Direção de Vittorio Verga. Companhia produtora: Benedetti Filme.
Esposa do solteiro, A. Longa-metragem. Ficção. Direção de Carlo Campogalliani. Companhia produtora: Benedetti Filme.

1926

Carnaval de Belo Horizonte. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval de 1925 em Belo Horizonte, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval de 1926, O. Companhia produtora: Botelho Filme.

Carnaval de 1926 em Curitiba, O. Companhia produtora: Groff Filme.

Carnaval de 1926 em São Paulo e no Rio de Janeiro, O. Produção: Empresas Cinematográficas Reunidas.

Carnaval no Rio de Janeiro. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval Pernambucano de 19265 (Carnaval de Pernambuco). Companhia produtora: Aurora Filme.

1927

Bem-te-vi, O (Bentevi). Curta-metragem. Sistema sonoro Vitaphone (discos). Direção e produção de Paulo Benedetti. Operador: José Del Picchia. Música de Paraguaçu (pseudônimo de Roque Ricciardi). Canções "Triste caboclo" e "Bem te vi". Filme desaparecido, integrante de uma série de curtas com canções populares que traziam também O Bando de Tangarás (Almirante, Noel Rosa, João de Barro), cantando as emboladas "Galo garnizé" e "Bole bole"; o lundu "Vamos falá do norte"; e, o cateretê "Anedotas".

Carnaval carioca de 1927, O. Companhia produtora: Serrador. Talvez seja o mesmo *O carnaval no Rio cantado*, de Serrador, do mesmo ano.

Carnaval de 1927 em São Paulo, O. Companhia produtora: Santa Terezinha Filmes.

Carnaval em São Paulo, O. Companhia produtora: Independência – Omnia. Talvez seja o mesmo *O carnaval paulista.*

Carnaval no Rio. Companhia produtora: Fox.

Carnaval no Rio de Janeiro. Companhia produtora: Universal.

1928

Carnaval Cantado no Rio, O. Companhia produtora: F. Serrador.

Carnaval de 1928, O. Companhia produtora: F. Serrador. Talvez seja o mesmo *O Carnaval Cantado no Rio.*

Carnaval em Campinas, O (Carnaval de Campinas, O). Companhia produtora: Selecta Filme.

Carnaval em São Paulo, O. Curta-metragem. Não Ficção.

Carnaval no Rio, O. Companhia produtora: Guará Filme.

1929

Acabaram-se os otários. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Música de Paraguaçu. Filme consagrado para o marco do primeiro filme completamente sonorizado e sincronizado. O sistema sonoro por discos é indicado como Vitaphone, por Maria Rita Galvão (1975), e Parlophon por Luiz de Barros (1979). Segundo Jean-Claude Bernardet (1979), a fita inaugurou o sistema synchrocinex: "canções, modinhas, piadas, trocadilhos. O maior acontecimento cinematográfico do ano vai ser a próxima apresentação de um grande filme falado e cantado em português (...)". "Narra as aventuras de um caipira e de um italiano que vêm a São Paulo. Compram um bonde. São depenados num cabaret. E assim, desiludidos, voltam para o interior" (*Cinearte*, 18/09/1929). Segundo Araken Campos Pereira Júnior (1979), Paraguaçu interpretou as seguintes canções: "Carlinhos", "Bem-te-vi" e "Sol do sertão", ou "Sou o sertão", segundo *Selecta*, 02/10/1929.

Amor não traz vantagens, O. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Sistema sonoro Vitaphone. Filme cômico e cantado, exibido como complemento de *Acabaram se os otários.*

Apresentação do cinema falado/ Discurso do cônsul Brasileiro em Nova York. Curta-metragem. Sonoro. Não ficção.

Baianinha. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Circuito Nacional de Exibidores. Filme cantado.

Barro Humano. Longa-metragem. Ficção. Direção de Adhemar Gonzaga. Companhia produtora: Benedetti Filme e Cinearte. Arranjos musicais de Alberto Lazzoli. Inclui a valsa "Maio", partitura especial feita para Gracia Morena, e a canção "Tango" composta por Alim, com letra de Lamartine Babo.

Bole-Bole (Vamos falar do norte). Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Benedetti. "Embolada sertaneja cantada e dançada", com o Bando dos Tangarás (João de Barro, Alvinho, Henrique Brito, Noel Rosa e Almirante). Segundo Almirante (no tempo de Noel Rosa), em setembro de 1929 Benedetti tomou a iniciativa de filmar várias cenas curtas com a presença de artistas de maior popularidade. Sendo esta fita, a "única aparição de Noel Rosa no cinema". Almirante cantou as seguintes músicas de sua autoria: "Anedotas", "Galo Garnizé", "Vamos falá do norte" e "Bole-Bole".

Café com leite. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Benedetti. Filme falado em português com Jararaca e Pinto Filho.

Carnaval de São Paulo em 1929, O. Curta-metragem. Não ficção.

Carnaval em São Paulo (1929), O. Curta-metragem. Não ficção. Companhia produtora: Santa Terezinha filmes.

Casa de caboclo. Curta-metragem. Sonoro. Ficção**.** Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Circuito Nacional de Exibidores.
Sincronizado com discos.

Como se gosta. Curta-metragem. Sonoro. Não ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Circuito Nacional de Exibidores. Filme cantado. Musical sincronizado com discos.

Deliciosa. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Benedetti Filmes. Sistema sonoro: discos.

Enquanto São Paulo dorme**.** Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Francisco Madrigano. Companhia produtora: Vitória Filme. Sistema sonoro: Vitaphone.

Escrava Isaura, A. Longa-metragem. Ficção. Companhia produtora: Mundial Filme. Música de Marcelo Guaicurus.

Feijoada. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Sistema sonoro: discos.

Fragmentos da vida. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Medina. Companhia produtora: Rossi Filme. Sistema sonoro: discos.

Guerra dos mosquitos. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Benedetti Filmes. Sistema sonoro: sincronizado com discos, "falado em português".

Iaiá. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Benedetti Filmes. "Cantada por Araci Cortes, do Teatro Recreio do rio de Janeiro".

Jura. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Benedetti Filmes. "Samba cantado e dançado", com por Araci Cortes.

Juriti, A. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Sistema sonoro: sincronizado com discos. Comédia musical, com Paraguaçu.

Mary. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Benedetti Filmes. Sistema sonoro: sincronizado com discos. "Canção brasileira cantada pelo tenor Francisco Perri".

Meu nariz, O. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Sistema sonoro: sincronizado com discos. Com Procópio Ferreira.

Palhaço. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Circuito Nacional de Exibidores. Sistema sonoro: sincronizado com discos. Musical com Vicente Celestino.

Piloto 13 (O aviador no. 13). Direção de Aquiles Tartari. Sistema sonoro: discos.

Radio Corporation. Sistema sonoro: Movietone. Filme norte americano de propaganda do sistema Radio Corporation.
Sangue mineiro. Longa-metragem. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Companhia produtora: Phebo Filme do Brasil S/A.

São Paulo, a sinfonia da metrópole (São Paulo em 24 horas). Longa-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Rex Filmes. Sistema sonoro: musicado com aparelhos RCA. Segundo Araken Campos Pereira Júnior (1979), Rodolpho Rex Lustig fez o argumento e a direção, Adalberto Kemeny foi o roteirista e operador, Lamartine Fagundes fez a sonografia, e Gaó Gurgel a música.

Sublime canção. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Circuito Nacional de Exibidores. Sistema sonoro: sincronizado com discos. Musical com Vicente Celestino.

Toada sertaneja. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Sistema sonoro: sincronizado com discos. Musical.

Tudo pelo seu amor. Longa-metragem. Ficção Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Circuito Nacional de Exibidores. Sistema sonoro: Sincrocinex. Dados na Cinearte sobre a produção, não se sabe se foi produzido.

1930

Às armas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Otávio Gabus Mendes. Companhia produtora: Empresa Cruzeiro do Sul. Sistema sonoro: sincronizado com discos.

Bando de Tangarás, O. Curta-metragem. Sonoro. Não ficção. Direção de Raul Roulien. Produção: Paulo Benedetti.

Canções brasileiras. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Vitor Del Pichia. Companhia produtora: Sincrocinex. Filme cantado, provavelmente comédia, com Genésio Arruda, Tom Bill e Vicenzo Caiaffa.

Carnaval carioca, O. Curta-metragem. Não ficção.

Carnaval carioca de 1930, O. Curta-metragem. Não ficção.

Carnaval de 1930, O (O Carnaval em São Paulo em 1930; Uma festa carnavalesca). Curta-metragem. Não ficção. Companhia produtora: Astro-Filme.

Carnaval de 1930 em São Paulo, O. Curta-metragem. Não ficção. Companhia produtora: Medeiros Filme.

Felicidade. Curta-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de José Carrari e Alberto Cerri. Sistema sonoro com discos. "Baseado numa canção de Alberto Costa, interpretada por Bidu Sayão".

Lábios sem beijos. Longa-metragem. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Companhia produtora: Cinédia.

Lua de Mel. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Sistema sonoro: Parlafon (sincronização com discos da Odeon). "Comédia falada e cantada em português, com Genésio Aruda, Tom Bill, Rina Weiss, Vicenzo Caiaffa e Aurora Fúlgida.

Messalina (Messalina, a imperatriz da Luxúria). Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Sistema sonoro: Parlafon (sincronização com discos da Odeon).

Minha mulher me deixou. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Com Genésio Arruda e Tom Bill. Provavelmente era sincronizado com discos.

No cenário da vida. Longa-metragem. Ficção. Direção de Luís Maranhão e Jota Soares. Companhia produtora: Liberdade Filme. Segundo Alex Viany (1959), uma "cena de cabaret foi sincronizada com discos".

Sobe o armário. Curta-metragem. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Com Genésio Arruda e Tom Bill. Provavelmente era sincronizado com discos.

Tom Bill brigou com a namorada. Curta-metragem. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Com Genésio Arruda, Tom Bill e Rina Weiss. Provavelmente era sincronizado com discos Odeon.

Va-te com la outra! (Anda-te com la outra). Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Sincrocinex. Sistema sonoro: sincronizado com discos. "Tango cantado por Luly Málaga".

1931

Alvorada de Glória. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Victor del Picchia e Luiz de Barros. Companhia produtora: Victor Filme. Sincronizado com discos.

Anchieta (entre a religião e o amor). Longa-metragem. Ficção. Direção de Arturo Carrari. Companhia produtora: Luz-Arte Filme. Sincronizado com discos.

Babão, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sincrocinex. Sincronizado com discos Odeon. Música de Chico Bororó (Francisco Mignone).

Carnaval cantado. Curta-metragem. Não ficção. Documentário. Companhia produtora: Santa Terezinha Filme.

Carnaval em Porto Alegre, O. Curta-metragem. Não ficção. Documentário. Companhia produtora: Alpha-Film.

Casa de caboclo. Longa-metragem. Ficção. Direção de Augusto Campos. Companhia produtora: Capitol. Estória baseada no livro *Casa de caboclo*, de Heckel Tavares e Luiz Peixoto.

Coisas nossas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Wallace Downey. Companhia produtora: Byington & cia. Vitaphone. Música de Paraguaçu e outros. Primeiro grande sucesso do cinema falado brasileiro, com músicas de Paraguaçu, Jararaca e Ratinho, e outros.

Limite. Longa-metragem. Ficção. Direção de Mário Peixoto. Direção musical de Brutus Pedreira, com músicas de Erik Satie, Claude Debussy, Alexander Borodin, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, César Frank, Sergei Prokofiev. Vitaphone.

Mulher. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Otávio Gabus Mendes. Trilha sonora: Valsa "Mulher", de Zequinha de Abreu, músicas originais compostas e executadas por Carolina Cardoso de Menezes, ao piano. Segundo Alice Gonzaga (1987, p. 39): "Mulher foi inicialmente sonorizado no lançamento, com discos (por Luiz Seel) que reproduziam trechos de diálogos dos atores e orquestrações de Alberto Lazzoli".

Roulien Teste. Filme estrangeiro. Curta-metragem. Sonoro. Não ficção.

1932

Canção da primavera. Longa-metragem. Sonoro. Ficção**.** Direção de Fábio Cintra. Companhia produtora: Alfa-Capitol. Vitaphone.

Carnaval cantado de 1932 no Rio. Longa-metragem. Não ficção. Sincronizado com discos. Companhia distribuidora: Programa V. R. Castro, com Carmen Miranda.

Filmagens de números musicais. Curta-metragem. Não ficção. Companhia produtora: Cine-Som Estúdios de Muniz & Cia. Munizotone. Teste com a aparelhagem sonora inventada por Fausto Muniz ("gravação pelo sistema ótico").

Na madrugada. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Com Alvarenga e Ranchinho. A fonte informa que a única referência que encontrou sobre o filme foi o depoimento do operador José Carrari.

Primeiro short sonoro nacional. Curta-metragem. Sonoro. Não ficção. Documentário. Direção de Achille Tartari e Carmo Nacarato. Companhia produtora: Anhangá Filme; Aurora Filme.

1933

Caçador de diamantes. Longa-metragem. Ficção. Vitaphone. Direção de Vittorio Capellaro. Companhia produtora: Rex Filme. Música original de Gaó.

Carnaval cantado de 1933 no Rio de Janeiro, O. Longa-metragem. Sonoro. Não Ficção. Movietone. Direção de Léo Marten e Fausto Muniz. Companhia produtora: Cine-Som. Música de Paraguaçu, irmãos Tapajós e os clubes carnavalescos Fenianos, Tenentes do Diabo, Democráticos e outros.

Como se faz um jornal moderno. Curta-metragem. Sonoro. Movietone.

Ganga Bruta. Longa-metragem. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Música Radamés Gnatalli e Humberto Mauro. Sistema de Som: Vitaphone (som em disco). Músicas: "Teus olhos...água parada" de Radamés Gnatalli, orquestração de Radamés Gnatalli para "Coco de praia n.1 e 2" de Heckel Tavares. Canções: "Ganga bruta", de Heckel Tavares e letra de Joracy Camargo, com interpretação de Jorge Fernandes.

Honra e ciúmes. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Movietone. Direção de Antônio Tibiriçá. Produção Íris Film e Cinédia. Segundo Alice Gonzaga (1987), o som foi gravado por aparelhos emprestados dos EUA. Aproveitaram algumas cenas do filme Crime da mala, do mesmo diretor. A valsa original do maestro Giacomo Pesce, "Te amei", foi interpretada por Antônio Tibiriçá, "Minha alma" foi interpretada por Antônio Sorrentino, enquanto Annita Sorrentino cantava "Alma em flor", ambas de Marcelo Tupinambá. O barítono Leandro Freitas cantou "O barbeiro de Sevilha". "Neste filme, pela primeira vez na história do cinema brasileiro, filmou-se (18/05/1933) a cena de uma festa com uma orquestra verdadeira e completa, sob regência

do maestro Vivas, nos estúdios da Cinédia, presenciada por cerca de 40 convidados, entre os quais Francisco Serrador" (GONZAGA, 1987, p. 43).

Onde a terra acaba. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Vitaphone. Direção de Otávio Gabus Mendes. Companhia produtora: Cinédia. Produção de Carmen Santos. Sonorização por discos: Romeu Ghipsman. Colaboração musical: Mário Azevedo.

Voz do carnaval, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Movietone. Direção de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro. Companhia produtora: Cinédia. Canções: "Linda morena", "Aí heim?" e "Moleque indigesto" de Lamartine Babo; "Boa bola" de Lamartine Babo e Paulo Valença; "Fita amarela" de Noel Rosa, "Mas como... outra vez?" de NoeI Rosa e Francisco Alves; "Formosa" de J.Rui e Nâssara; "E batucada" de J.Luís de Moraes; "Macaco, olha o teu rabo!", de Benedito Lacerda e G. Viana; "Vai haver o diabo" de Benedito Lacerda e Gastão Viana; "Trem blindado e Moreninha da praia" de João de Barro, "Vai haver barulho no chato" de Walfrído Silva e Noel Rosa, "Good-bye" de Assis Valente, "Alô, Jone" de Jurandyr Santos, e "Opa-opa!" de Maércio e Mazinho.

1934

Bailes de Carnaval do Odeon. Curta-metragem. Sonoro. Não ficção. Companhia produtora: A. Botelho Film.

Canção ao Luar. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: A. Botelho Film.

Canção das águas. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Companhia produtora: Cinédia. Música: João de Barro. Bando da Lua canta "A Canção das águas". Filmado em locais pitorescos do Rio de Janeiro com cascatas e no Jardim Botânico.

Carnaval no Rio. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Empresa Vital Ramos de Castro.

Conversa Fiada. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Sonofilmes. Anedotas com Jararaca e Ratinho.

Duas guitarras, As. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Festa na roça. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Cruzeiro do Sul.

Nossas canções, As. Curta-metragem. Sonoro. Musical.

Voz de Bidu Sayão, A. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Movietone. Companhias produtoras: Cesar Film (Itália) e Cinédia.

1935

Alô! Alô! Brasil! Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Movietone. Direção de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro. Quadros musicais: "Cidade maravilhosa", de André Filho; "Ladrãozinho", de Custódio Mesquita, com Aurora Miranda; "Foi ela", de Ari Barroso, com Francisco Alves; "Rasguei minha fantasia", de L. Babo, com Mário Reis; "Menina internacional", de João de Barro e A. Ribeiro, com Dircinha Batista, Arnaldo Pescuma e o conjunto dos Quatro Diabos; "Primavera no Rio", de João de Barro, com Carmen

Miranda, acompanhada ao piano por Muraro; "Deixa eu sossegada", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Almirante e o Bando da Lua; "Garota colossal" (trecho), de Nássara e Ari Barroso, com o próprio Ari Barroso; "Fiquei sabendo", de Custódio Mesquita, com Elisa Coelho de Almeida; e, "Salada portuguesa", de Paulo Barbosa, com Manoel Monteiro. Música "Muita gente tem falado de você", de Mario Paulo e Arnaldo Pescuma.

Canção da Felicidade. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Oduvaldo Vianna. Companhia produtora: Waldow Filmes. Baseada na peça teatral "Canção da felicidade", de Oduvaldo Vianna.

Carioca maravilhosa. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Régia Film e Cinédia. Músicas: "Na aldeia" (Carnaval de 1934), de Alberto Dias, Silvio Caldas e Chocolate; "Moreno cor de bronze" (Carnaval de 1934), de Custódio Mesquita, Orquestra do Cassino da Urca.

Carnaval carioca de 1935. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Cidade Maravilhosa. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Wallace Downey.

Estudantes. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Wallace Downey. Companhia produtora: Cinédia. Músicas de João de Barro, Alberto Ribeiro, Assis Valente, Custódio Mesquita e Almirante. Números musicais: "Sonho de papel", de Alberto Ribeiro, com Carmem Miranda; "Bateu-se a chapa", de Assis Valente, com Carmem Miranda; "Linda Mimi" (marcha), de João de Barro, com Mário Reis; "Linda Ninon" (samba), de João de Barro e Cantidio Melo, com Aurora Miranda; "Onde está o seu carneirinho", de Custódio Mesquita, com Aurora Miranda; "Ele ou eu", de Alberto Ribeiro, com Silvinha Melo e os Irmãos Tapajós; "Lalá", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com o Bando da Lua; e, "Assim como o Rio", de e com Almirante.

Favela dos meus amores. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Música de Ary Barroso, Custódio Mesquita, Sílvio Caldas e Orestes Barbosa. Filme desaparecido.

Fazendo fita. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Vittorio Capellaro. Música de Capitão Furtado e Vittorio Capellaro.

Frevo canção. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Documentário. Companhia produtora: Cruzeiro do Sul.

Noites cariocas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Enrique Cadicamo. Companhia produtora: Cinédia. Números musicais: "Más noches de champagne" (tango leitmotiv do filme), de Juan Carlos Cobian, com Carlos Vivan; "Jardineiro do amor", de Custódio Mesquita e Zeca Ivo, com Lourdinha Bittencourt; "Luar do sertão", de Catulo da Paixão Cearense, com os Sing Babies; e, "Conheço um lugar onde se sonha", "Hospedaria internacional", "Tabuleiro" de Custódio Mesquita.

1936

Alô, alô Carnaval! Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Adhemar Gonzaga e Wallace Downey. Música de João de Barro, Lamartine Babo, Alberto Ribeiro, Noel Rosa e outros. Números musicais: "Foz-mix", de Ary de Calazães Fragoso, com Luiz Barbosa; "Pierrô apaixonado", de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, com Joel de Almeida e Gaúcho; "Não beba tanto assim", de Geraldo Decourt, com as Irmãs Pagãs; "Seu Libório", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Luiz Barbosa; "Maria, acorda que é dia", de João de Barro e Alberto Ribeiro com Dulce Weytingh, acompanhada de Joel e Gaúcho; "Molha o pano", de Getúlio

Marinho e Cândido Vasconcellos, com Aurora Miranda e o Regional de Benedito Lacerda; "Negócios de família", de Assis Valente e Hervê Cordovil, com o Bando da Lua; "Tempo bom", de João de Barro e Heloísa Helena, com Heloísa Helena; "Teatro da vida", de A. Vitor, com Mário Reis; "Comprei uma fantasia de pierrô", de Alberto Ribeiro e Lamartine Babo, com Francisco Alves, dançando com Dulce Weytingh; "As armas e os barões", de Alberto Ribeiro, com Lamartine Babo e Almirante; "Amei", de Erastótenes Frazão e Antônio Nássara, com Francisco Alves; "Muito riso e pouco siso", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Dircinha Baptista e os Quatro Diabos; "Pirata da areia", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Dircinha Baptista, Hervê Cordovil e orquestra; paródia da "Canção do aventureiro", de "O Guarani", de Alberto Ribeiro, com Barbosa Júnior e Muraro ao piano; "50% de amor", de Lamartine Babo, com Alzirinha Camargo; "Não resta a menor dúvida", de Noel Rosa e Hervê Cordovil, com o Bando da Lua; "Manhãs de sol", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Francisco Alves e Hervê Cordovil; "Sonhos de amor", de Franz Liszt, com Jayme Costa, de travesti, com voz de falsete de Francisco Alves; "Cadê Mimi", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Mário Reis; "Querido Adão", de Benedito Lacerda e Oswaldo Santiago, com Carmen Miranda; "Cantores do rádio", de João de Barro, Lamartine Babo e Alberto Ribeiro, com Carmen e Aurora Miranda, e a Orquestra Simão Boutman; e, "Fra Diavolo", de João de Barro, A. Martinez e Alberto Ribeiro, com Mário Reis.

Bailes de Carnaval. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: A. Botelho Filmes.

Bonequinha de seda. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Oduvaldo Vianna. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: Ária de Lucio Lammermoor e música de Bonequinha de seda (valsa título do filme), Gilda Abreu; versos de Bonequinha de seda: Neubal Fontes; serenata: canta Augusto Henriques, acompanha ao violão Rogério Guimarães; música de fundo de Francisco Mignone (que aparece no filme regendo a orquestra).

Caçando feras. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Líbero Luxardo. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: "Samba original", de Arnaldo Régis Vieira, com Judith de Almeida; "Boneca", fox de Nelson Trigueiro, com Dulce Malheiros; o maestro Gaó orquestrou e dirigiu a orquestra na execução da partitura de introdução, de sua autoria.

Canção de uma saudade. Curta-metragem. Sonoro. Companhia produtora: Cinédia.

Canção sertaneja. Curta-metragem. Sonoro. Companhia produtora: Cinédia.

Cidade mulher. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Música de Noel Rosa, Waldemar Henrique, Assis Valente, José Maria de Abreu, Muraro Vadico e Raul Roulien.

Jovem tataravô, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Músicas originais de Aldo Taranto e Bonfílio de Oliveira. Arranjos e direção musical de Gaó.

Fragmentos da vida. Curta-metragem. Sonoro. Não ficção. Direção de Líbero Luxardo.

Lampião, o rei do cangaço. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção de Benjamin Abrahão. Companhia produtora: Aba Filme.

Melodias de um sonho. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Musical, com Judith de Almeida e os 7 Diabos. Companhia produtora: Cinédia.

1937

Bobo do Rei, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Mesquitinha. Companhia produtora: Sonofilmes. Produção de Wallace Downey. Sonografia de Moacyr Fenelon. Música de Ari Barroso, João de Barro e Alberto Ribeiro. Baseado na peça teatral "O bobo do rei", de Joracy Camargo, que também assina o roteiro do filme. Canções: "Amar", "Maria", "Rancho fundo", "No tabuleiro da baiana", "Amar até morrer", "Confissão de amor" e "Mentira de amor".

Bombonzinho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Mesquitinha. Companhia produtora: Sonofilmes. Música de Gaó. Baseado na peça teatral "Bombonzinho", de Viriato Correia, que também assina o roteiro do filme. Canções: "Ciúme sem razão" e "Fon-Fon" de Gaó.

Canção de ninar. Curta-metragem. Sonoro. Não-ficção. Direção de Hélio Barrozo Netto. Companhia produtora: Cinédia. Música de Francisco Mignone.

Casinha pequenina. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Francisco Santos. Companhia produtora: Brasil Vita Filmes. Música de Catulo da Paixão Cearense.

Carnaval carioca de 1937. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Carnaval paulista. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Rossi-Rex Films.

Chegada do rei momo. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção de João Stamato. Companhia produtora: Cinédia.

Descobrimento do Brasil, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Composição musical de Heitor Villa-Lobos.

Maria Bonita. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Julien Mandel. Assistente de direção: José Carlos Burle. Companhia produtora: Distribuidora de Filmes Brasileiros. Baseado no romance "Maria Bonita", de Afrânio Peixoto. Som: Moacyr Fenelon. Música de Luís Cosme e Radamés Gnatalli. Canções de José Carlos Burle: "Confessado que te adoro", "Meu limão, meu limoeiro", "De fazê admirá" e "Segura o gato".

Palhaço, O. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Sonofilmes. Com Vicente Celestino.

Samba da vida. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: "Maracatu", de Capiba, orquestra regida por ele; "Eu peço samba", Heloisa Helena; "Samba da vida", de Walfredo Silva; "Luar do morro", de W. Silva e Sinval Silva; "Ter a vida transformada num sonho", Maria Amaro; "Numa roda de samba", Heloísa Helena.

1938

Alma e corpo de uma raça. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Milton Rodrigues. Companhia produtora: Cinédia. Direção de som: Hélio Barrozo Netto. Música de Francisco Minogne. Canções: "Só nós dois", de Ronaldo Lupo, letra de J.G. Araújo Jorge; "Sem saber onde está", samba-canção de Ronaldo Lupo, letra de Jorge Faraj, Orquestra Cassino de Copacabana.

Aruanã. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Líbero Luxardo. Semi-documentário. Companhia produtora: Cinédia. Inclui a canção "Serenata à Princesa de Aruanã", de Nelson Trigueiro e Florêncio Santos.

Carnaval carioca. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Carnaval na Bahia. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção de Rui Galvão.

Carnaval no Recife e outros eventos folclóricos. Curta-metragem. Não Ficção. Direção de Luiz Saia.

Carnaval paulista de 1938. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Rossi-Rex Films.

Maridinho de luxo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Baseado na peça teatral "Compra-se um marido", de José Wanderley. Direção de som/ sonografia: Hélio Barrozo Netto. Composição, preparo e direção musical de Ernani Amorim. Linda Batista canta "Cangaceiro chegou", letra de Alberto Ribeiro e L. Teixeira, e Cândido Botelho interpreta outras canções.

Tererê não resolve. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Baseado na peça teatral "No carnaval é assim", de Bandeira Duarte. Som: Hélio Barrozo Netto. Arranjos musicais de Augusto Vasseur. Maestros: Rondon e Ernani Amorim. Canção: "Seu condutor", de Heriveldo Martins, com Alvarenga e Ranchinho.

Voz do carnaval de 1938, A (A voz do carnaval carioca de 1938). Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Cinédia.

1939

Anastácio. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João de Barro. Companhia produtora: Sonofilms. Baseado na peça teatral de Joracy Camargo. Direção de som de Moacyr Fenelon.

Aves sem ninho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Raul Roulien. Direção de som de Moacyr Fenelon. Música de Lírio Panicalli. Canções: "A lenda do grilo", de Joracy Camargo e "Nunca diga adeus", de Mário Lago.

Banana da terra. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Costa. Companhia produtora: Sonofilmes. Produção de Wallace Downey. Roteiro de João de Barro e Mário Lago. Direção de som: Charles Whally e Wallace Downey. Números musicais: "Amei demais" de e com Castro Barbosa; "Eu vou pra farra", de João de Barro, com Bando da Lua; "A jardineira", de Benedito Lacerda e Humberto Porto, com Orlando Silva; "Mares da China", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Carlos Galhardo; "Menina do regimento", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Aurora Miranda; "Não sei porquê", de João de Barro e Alcir Pires Vermelho, com o Bando da Lua; "O que é que a baiana tem?", de Dorival Caymmi, com Carmen Miranda; "O Pirulito", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Carmen Miranda e Almirante; "Não sei se é covardia", de Ataulfo Alves e Claudionor Cruz, com Carlos Galhardo; "Sem banana", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Carlos Galhardo; e, "A Tirolesa", de Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago, com Dircinha Batista. Último filme de Carmen Miranda no Brasil, antes de emigrar para os EUA.

Canções. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Sonofilms.

Carnaval. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Sonofilms.

Carnaval Baiano de 1939. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Iara Filmes.
Carnaval carioca de 1939. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: A. Botelho.

Está tudo aí. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Mesquitinha. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: Alberto Lazzoli. Canções de Ari Barroso: "Boneca de pixe", cantada por Deo Maia e Apollo Correia, "Casta Suzana" e "Na baixa do sapateiro".
Eterna esperança. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Leo Marten. Companhia produtora: Cinédia. Direção de som: Eduardo Rocha. Música: Radamés Gnatalli. Uso de dublagem, segundo Alice Gonzaga (1987).

Joujoux e Balangandans. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Amadeu Castelaneta. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: "Aquarela do Brasil", Ari Barroso, pela orquestra de Radamés Ganatalli; "Blues of Hawai", "Boneca de pixe", de Ari Barroso; "Gury", Helio Manhattan; "Makuchila" e "Mar" de Dorival Caymmi, e muitas outras.

Laranja da China. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Costa. Companhia produtora: Sonofilmes. Direção de Som de Moacyr Fenelon. Música de Ari Barroso, Benedito Lacerda, Dorival Caymmi, João de Barro e outros. Números musicais: "Brasil" (versão em espanhol de "Aquarela do Brasil", de Ari Barroso), com Pedro Vargas; "Cai, cai", de Roberto Martins, com Virgínia Lage; "A dama das camélias", de João de Barro e Alcir Pires Vermelho, com Francisco Alves; "Despedida de Mangueira", de Aldo Cabral e Benedito Lacerda, com Francisco Alves; "Ferdinando", de e com Alvarenga e Ranchinho; "Lua de mel", de Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho, com Arnaldo Amaral e Dircinha Batista; "Maria Bonita", de Apolo Correia e Emil Gianordoli, com Grande Otelo; "Ninguém deve duvidar", de Arlindo Marques Júnior e J. Piedade, com Arnaldo Amaral; "Quando a Violeta se casou", de João de Barro, Alberto Ribeiro Alcir Pires Vermelho, com Dircinha Batista; "Solteiro é melhor", de Felisberto Silva e Rubens soares, com Francisco Alves; "Vírgula", de Erastóstenes Frazão e Alberto Ribeiro, com as Irmãs Pagãs e Nilton Paz. Com o mesmo número de Carmem Miranda, "O que é que a baiana tem?", do filme *Banana da terra.*

Onde estás, felicidade? Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Mesquitinha. Companhia produtora: Cinédia. Músicas de Radamés Gnatalli e Luciano Perrone, executadas pela orquestra da Rádio Nacional, sob direção de Romeu Ghispman. Alma Flora canta "Onde estás, felicidade?", com a voz de Sõnia Barreto, Rainha da Canção Brasileira na época. A dublagem de voz trocada foi usada pela primeira vez no cinema brasileiro com este filme, segundo Alice Gonzaga (1987).

1940

Canção do trabalhador. Curta-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: A. Botelho.

Carnaval carioca de 1940. Cinejornal. Não Ficção. Documentário.

Carnaval de 1940 na Bahia. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Tupi Filmes.

Direito de pecar. Direção de Leo Marten. Companhia produtora: Cinédia. Música original: "Direito de pecar", de Nássara e Frazão, cantada por Newton Paz.

E o circo chegou. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Marli Filme. Música de Herivelto Martins.

Pureza. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Chianca de Garcia. Companhia produtora: Cinédia. Arranjos de Radamés Gnatalli. Canções de Dorival Caymmi: "É doce morrer no mar", "É dengo", outras.

Voz do carnaval de 1940, A (A voz do carnaval no Rio de Janeiro, Voz do carnaval). Curta-metragem. Sonoro. Não ficção. Companhia produtora: Cinédia.

1941

Carnaval bahiano de 1941. Curta-metragem. Sonoro. Não ficção. Companhia produtora: Tupi filmes.

Céu azul. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Costa. Produção: Wallace Downey Sonofilms. Canções: "Andorinha", Silvio Caldas; "Até papai" e "Aurora", com Joel e Gaúcho; "Canção dos artistas", "Cowboy do amor" e "Helena, Helena", com Anjos do Inferno; "Dança do funiculi", "Horácio", "Onde o céu é mais azul", com Francisco Alves; "Eu trabalhei", com Grande Otelo; "Quebra quebra"; "Tempo quente"; "Vida pobre" e "Tocaram a campainha", com Heleninha Costa.

Dia é nosso, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Milton Rodrigues. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: Donga e David Nasser. Orquestração e regência de Guerra Peixe e Arnold Gluckman.

Sedução do garimpo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Orquestra e direção musical de Ernani Amorim.

Vamos cantar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Léo Marten. Canções: "Alá-lá-ó (que calor!)", de H. Lobo e Nássara, com Carlos Galhardo; "O bonde São Januário", Ataulfo Alves e Wilson Batista; "Carnaval passado"; "A voz do povo"; "Eu trabalhei", Paquito; de Frazão e Nássara: "Nós queremos uma valsa", com Carlos Galhardo e "Sete e meia", com Zilah Fonseca.

24 horas de sonho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Chianca de Garcia. Música original de Arthur Brosmans. Canções: "Mulher Sherlock", de Muraro, interpretada por Dulcinha de Moraes, e "Quem viu?", com Janir Martins.

1942

Argila. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Companhia produtora: Brasil Vita Filmes. Música de Heitor Villa Lobos, Heckel Tavares e Edgar Roquette-Pinto. Seleção musical de Radamés Gnatalli. Canções: "Canção de Romeu", música de Roquette-Pinto a partir do poema de Olavo Bilac; "Regional", de Benedito Lacerda, com Emilinha Borba;

Carnaval de 1942 em Juiz de Fora. Cinejornal. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Carriço Filme.

Carnaval carioca. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: A. Botelho.

Divertimentos musicais n. 001. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Atlântida.

1943

Astros em desfile. Média-metragem. Não Ficção. Companhia produtora: Atlântida. Segundo Jairo Severiano (2008, p. 226), os astros que desfilavam sob o comando de José Carlos Burle eram: Manezinho Araújo, Déo,

Emilinha Borba, Luiz Gonzaga, Quatro Ases e Um Curinga, Monteiro & Edelweiss, Chiquinho e Grande Otelo, que cantava uma paródia do tango "Mano a mano".

Caminho do céu. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Milton Rodrigues. Companhia produtora: Cinédia. Orquestração de Radamés Gnatalli e Lyrio Panicalli. Músicas: "Coro das lavadeiras" (bailado regional), de Ari Barroso; "Não olhe para trás", de Alberto Ribeiro; "Caminho do céu", de D. Násser; "Dá no pandeiro, ué", de Grande Otelo e Cícero Nunes.

É proibido sonhar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Moacyr Fenelon. Companhia produtora: Atlântida. Música de Lírio Panicalli. Canções: "Ária de Gounoud", com Lourdinha Bittencourt; "Mãe preta" e "São José", de José Carlos Burle.

Entra na farra. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Régia Filme. Comédia musical. Música: Radamés Gnatalli. Canções: "Lago azul", Mário Rossi e Roberto Martins, com Carlos Galhardo; "Nosso juramento", A. Cristóvão e N. Teixeira, com Dircinha Batista; e, "A lenda das samambaias", de H. Martins, com Pepita Cantero e J. Veiga.

Fazendo fita. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Cinédia.

Moleque Tião. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Atlântida. Música de Lírio Panicalli. Canções de Custódio Mesquita e José Carlos Burle.

Samba em Berlim. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Números musicais: "O Danúbio azulou", de Frazão e Nássara, com Virgínia Lage; "Vatapá", de Dorival Caymmi, com os Trigêmeos Vocalistas; "Passou a não falar", com os Anjos do Inferno; "Conceição", de Herivelto Martins, com Linda Batista; "Nós, as mulheres", de Jararaca e Jorge Murad, com Jararaca e Ratinho; "Ela", de Herivelto Martins e Príncipe Pretinho, com Francisco Alves; "Você sabe, moço", com Zilah Fonseca; "China Pau", de Alberto Ribeiro e João de Barro, com Luizinha Carvalho; "Baianinha", de Castro Barbosa, com Alice Viana; "Lua", de Assis Valente, com Stella Gil e Leo Albano; "A lenda do Abaeté", de Dorival Caymmi, com o Trio de Ouro; "Praça 11", de Herivelto Martins e Grande Otelo, com o Trio de Ouro.

Voz do carnaval de 1943, A. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Cinédia.

1944

Abacaxi Azul. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Wallace Downey e Ruy Costa. Comédia musical carnavalesca. Companhia produtora: Sonofilmes e Cinédia. Participação Especial de PRK30 (anúncios, piadas, trocadilhos), com Lauro Borges e Castro Barbosa; os cantores Pedro Virgulas e Otelo Trigueiro: Castro Barbosa. Alvarenga e Ranchinho e Dercy Gonçalves. Números musicais: "Luar de Paquetá", letra de Hermes Fontes e música de Freire Júnior, com Arnaldo Amaral, Enide Braga e o Conjunto Regional de Benedito Lacerda; "Antonico ficou rico", de Antônio Almeida e Roberto Roberti, com os Anjos do Inferno; "Despertar da montanha", de Eduardo Souto, com Dilermando Reis e seu conjunto de violões; "Idalécia", de e com Alvarenga e Ranchinho; "Seu Onofre", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Lily Moreno; "Oh Suzana", de João de Barro, com Marilu Dantas, Xerém, Chocolate e Napoleão Tavares e sua orquestra; "Tique-tique dans le fubé", paródia de "Tico-tico no fubá" de Zequinha de Abreu, com Castro Barbosa; "Vestido de bolero", de Dorival Caymmi, com Anjos do Inferno; "Voltemos a Viena", de Paulo Barbosa e

Osvaldo Santiago, com Dircinha Batista e Orquestra de Napoleão Tavares; "Acontece que eu sou baiano", de e com Dorival Caymmi.

Berlim na batucada. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Com Francisco Alves, Jararaca e Ratinho, escolas de Samba, Heitor dos Prazeres e Herivalto Martins. Números musicais: "A tristeza", de Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres, com Leo Albano, Luizinha Carvalho; "Verão do Havaí", de Benedito Lacerda e Haroldo Lobo, com Fada Santoro (dublada por Dalva de Oliveira); "Silenciar a mangueira, não", de Herivelto Martins e Grande Otelo, com Francisco Alves; "A marcha do boi", de Pedro Camargo, com os Trigêmeos Vocalistas; "Bom dia, avenida", de Herivelto Martins e Grande Otelo, com o Trio de Ouro; "Não me nego, sou do samba", de Heitor dos Prazeres, com Chocolate e Flora Mattos; "Odete", de Herivelto Martins e Dunga, com Leo Albano; "Graças a Deus", de Grande Otelo, com Índios Tabajaras; "Quem vem descendo", de Herivelto Martins e Príncipe Valente, com o Trio de Ouro, Francisco Alves e as *girls* dos cassinos da Urca e Icaraí; "A voz do violão", de Francisco Alves e Horácio Campos, com Francisco Alves.

Coração sem piloto (Corações sem piloto). Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Canção "Arrasta o pé", com Marlene.

Gente honesta. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Moacyr Fenelon. Música de José Carlos Burle.

Romance Proibido. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Adhemar Gonzaga. Companhia produtora: Cinédia. Adaptação musical de Jorge Bichara.

Tristezas não pagam dívidas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia Atlântida. Música de Assis Valente e Guerra Peixe. Números musicais: "Atire a primeira pedra", de Ataulfo Alves e Mário Lago, com Emilinha Borba; "Clube dos barrigudos", de Cristóvão de Alencar e Haroldo Lobo, com Linda Batista; "Embolada da pulga", de e com Manezinho Araújo; "Laura", de Ataulfo Alves, com Sílvio Caldas; "Alarga a rua", de Roberto Martins, Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago, com Oscarito.

1945

Brasilianas n. 01: Chuá-Chuá e Casinha Pequenina (Série Brasilianas, Canções populares). Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção de Humberto Mauro. Curtas-metragens inspirados nas canções populares que dão títulos aos filmes.

Carnaval no Recife. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Meridional Filmes.

Coelho sai, O. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção Newton Paiva. Companhia produtora: Meridional Filmes.

Cortiço, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Canção: "Saia balão", de Newton Paz.

Cozinhando um samba. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Gol da vitória, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Atlântida. Música de Lírio Panicalli.

Não adianta chorar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Atlântida. Música de Lírio Panicalli. Canções: "Botafogo", de Grande Otelo; "Eu quero é sambar" e "Eles tem que respeitar", com Dircinha Batista; "Coitado do Edgard", com Linda Batista; "Vou pra Pernambuco", de Nássara e Frazão. Participação de Anjos do Inferno, Joel e Gaúcho, Alvarenga e Ranchinho e Namorados da Lua.

Pif-Paf. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga. Companhia produtora: Cinédia. Filme Carnavalesco. Elenco: Marlene, Chocolate, Alvarenga e Ranchinho, Adoniran Barbosa e outros. Músicas e "sketches": "Quando amanhece sem pão e sem trabalho", Horacina Correa; "Quero ver você", "Disse que é do samba", "Morro" de Waldemar Abreu e Mauro Rossi, canta H. Martins com escola de samba; "Que rei sou eu", de H. Martins e W. Ressurreição; "Como se fuera la utima vez" (bolero paródia de "Besame mucho"), Alvarenga e Ranchinho (vestidos de pintinhos), e outras...Segundo Ayrton Mugnaini Jr (2002), foi neste filme que Adoniran Barbosa lançou seu personagem em que caricatura o judeu.

1946

Caídos do céu. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Elenco: Dercy Gonçalves, Walter D'Avila, Linda Batista, Adoniran Barbosa, Trio de Ouro e outros. Músicas: "Cortando o pano", Luiz Gonzaga e Miguel Lino, com Adoniran Barbosa; "Edredon vermelho", de H. Martins, com Isaurinha Garcia; "Ave Maria no morro", H. Martins, Trio de Ouro, "Vaidosa", com Francisco Alves; "Nós queremos", com Ataulfo Alves; "Bebida e mulher", com Linda Batista; e outras. Segundo Ayrton Mugnaini Jr (2002), trata-se da imitação carnavalesca de *Que Espere o Céu* (*Here Comes Mr. Jordan*, 1941), dirigido por Alexander Hall.

Carnaval de 1943. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Cinédia.

Carnaval no Rio. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Cavalo 13. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Música original de Guerra Peixe e Raphael Baptista. Canção: "Tua falta", de Cláudio Luiz, com Trio Madrigal.
Ébrio, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Gilda Abreu. Produção de Adhemar Gonzaga. Orquestração e regência: Júlio Cristóbal, canções de Vicente Celestino. Filme inspirado na canção de Vicente Celestino. Canções: "Ave Maria", "O ébrio", "Porta aberta", de Vicente Celestino; e "Castelos de areia", de Candido das Neves.

Segura esta mulher. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Atlântida. Canções: "Mulata", de Joel e Gaúcho; "Espanhola", de B. Lacerda e H. Lobo, com Nelson Gonçalves; "Deus me perdoe", L. Maia e H. Teixeira, com Ciro Monteiro; "Hilda", de W. Batista e H. Lobo, com Jorge Veiga; "Sou eu quem dou as ordens", de Heitor dos Prazeres, com Aracy de Almeida; "Trabalhar, eu não", de Almeidinha, com Quatro Ases e Um coringa; "Maxixe acrobático", com Cole e Celeste Ainda; Ó Boi Barnabé", com Bob Nelson, Adelaide Chiozzo e Afonso Chiozzo; "O cordão dos puxa-sacos", com Os Anjos do Inferno; "Carnaval no morro", com Ciro Monteiro; "Carnaval do passado", de Lamartine Babo, com Orlando Silva; e, "Laura", de David Raskin, com Brazilian Rascals. Vinicius de Moraes (1991, p. 264), lastima como os grupos Ases e um Coringa e Anjos do Inferno americanizam sistematicamente as músicas, criando vícios de execução e interpretação.

1947

Asas do Brasil. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Moacyr Fenelon. Companhia produtora: Atlântida. Música de Lírio Panicalli. Segundo Máximo Barro (2007, p. 164), este é o primeiro longa-metragem com som mixado da história do cinema brasileiro.

Este mundo é um pandeiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Companhia produtora: Atlântida.Música de Lírio Panicalli. Canções: "Casado não pode", com Os Namorados da Lua; "Escandalosa", com Emilinha Borba; "Que mentira, que lorota boa", com Luiz Gonzaga; e outras.

Carnaval em São Paulo. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Copacabana. Filme estrangeiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alfred Green. Canção: "Tico-tico no fubá", de Zequinha de Abreu.

Luz dos meus olhos, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Atlântida. Música de Lírio Panicalli. Canção de José Carlos Burle, com Silvio Caldas e Garotos da Lua. Filme de estréia de Cacilda Becker no cinema.

1948

Brasilianas n. 2: Azulão e Pinhal (Série Brasilianas, canções populares). Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Inspirados nas canções populares de Paulo Tapajós que dão título ao filme.

Esta é fina. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Canções: "Falta um zero no meu ordenado", Francisco Alves; "É com esse que eu vou", Quatro ases e Um coringa; "A mulata é a tal", Joel e Gaúcho; "Quatro pra agarrá o home", Nuno Roland; "Baiana escandalosa", Dircinha Batista; "Enlouqueci", Linda Baptista; "Princesa de Bagdá", Nelson Gonçalves; "Minueto", Trio de Ouro; "Gabriela", Marlene; "Não me diga adeus", Aracy de Almeida.

É com este que eu vou... Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Atlântida. Canções: "Asa branca", com Luiz Gonzaga; "O mar", com Dorival Caymmi; "La ultima noche", com Grande Otelo; "Zé carioca no frevo", com Moacir Ferreira, e outras.

E o mundo se diverte. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Companhia produtora: Atlântida. Músicas de Ari Barroso, Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga. Números musicais: "Ave sem ninho", com Horacina Correia; "Espanhola diferente", de Nássara e Peter Pan, com Ruy Rey; "No tabuleiro da baiana", de Ary Barroso, com Eliana e os Quitandinha Serenaders.

Falta alguém no manicômio. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Atlântida. Música de Lírio Panicalli.

Fogo na canjica. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia.

Malandro e a granfina, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Brasil Vita Filmes. Direção musical de Guerra Peixe. Canções: "Sorri", "Cabocla", "Minha vizinha", "Romance à moderna", "Mercedes", com Cláudio Luiz, e "Nervos de aço", com Lupicinio Rodrigues.

Mãe. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Theófilo de Barros Filho. Companhia produtora: Cinédia. Argumento: novela de Giuseppe Chiaroni transmitida na Rádio Nacional. Músicas: "Ser mãe", T.B. Filho; "Amo, amo", marcha roceira, T.B. Filho.

Obrigado doutor. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Moacyr Fenelon. Companhia produtora: Cinédia. Música e regência: Leon Gombang.

Poeira de estrelas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Moacyr Fenelon. Companhia produtora: Cinédia. Direção Musical de Guerra Peixe. Canções: "Boneca de pixe" e "Quando eu penso na Bahia", "Você quer casar comigo?", "Moreno extraordinário", com Emilinha Borba e Lourdinha Bittencourt; "Vou me embora prenda minha", com Os cariocas; "Pot-pourri de letras inventadas", com Colé e Celeste Ainda, e outras.

Voz do carnaval de 1948, A. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Companhia produtora: Cinédia.

1949

Carnaval de 1949. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Carnaval no fogo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Companhia produtora: Atlântida. Arranjos musicais de Lírio Panicalli. Canções: "A marcha do gago", com Oscarito; "Serpentina" e "Balzaquiana", com Jorge Goulart; "Traga o meu pandeiro", com Marion; "Pedalando", com Adelaide Chiozzo; "Tico-tico no fubá", com Eliana; e outras.

Estou aí?... Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cajado Filho. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: "Sem ela", H. Roberto e Ary Monteiro, com Cyro Monteiro; "Tem branco na maloca", Assis Valente, com Zilah Fonseca; "Porta bandeira", Nássara e A. Almeida, com Emilinha Borba; "Chiquinha bacana", de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Emilinha Borba; "De conversa em conversa", L. Alves e H. Barbosa, com Joaninha Garcia; "Vaqueiro no samba", I. Oliveira e Rosalino Serros, com Bob Nelson; "Tem marujo no samba", de João de Barro, com Emilinha Borba, outras.

Homem que passa, Um. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Moacyr Fenelon. Companhia produtora: Cinédia.

Luar do Sertão. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tito Batini e Mário Civelli. Inspirado na canção de Catulo da Paixão Cearense.

Pinguinho de gente, Um. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Gilda de Abreu. Companhia produtora: Cinédia. Música de Escole Varetto. Canções: "Senhor do Bonfim", de Vicente Celestino e "Sonho de natal", de Gilda Abreu.

Pra lá de boa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Canções: "Ai meu amor", de Ari Barroso; "Boca negra", B. Lacerda; "Canta vagabundo", H. Martins; "Como sofro", H. Cordovil; "Chiquita bacana", Lamartine Babo; "Rio", Nelson Gonçalves, e outras.

Também somos irmãos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Atlântida. Direção musical de Lírio Panicalli. Canções de José Carlos Burle: "Era uma vez", "Quase nada"; "A vida não vale nada", de Grande Otelo e Almeidinha; e outras.

Vendaval maravilhoso (Castro Alves – Um vendaval maravilhoso). Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Leitão de Barros. Co-produção: Cinédia. Direção musical de Luís de Freitas Branco. Candomblé, dublagem. Fados interpretados por Amália Rodrigues.

1950

Agüenta firme, Isidoro! Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia. Trilha sonora de Arturo Usai. Músicas: "Um pedaço de Brasil", samba de Luiz Antonio e J.Jr; "O badala", baião de Zerem e Guará, com Aracy Costa, e outras.

Alberto Nepomuceno. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.

Beijo roubado, Um (Noites de Copacabana). Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Leo Marten. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: "Vou partir", Xerém e Moraes; "Quando o coração tem a mania de mandar na gente", Linda Batista, seresteiros, "Copacabana", João de Barro e Alberto Ribeiro, com Dick Farney.

Caiçara. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Adolfo Celi. Companhia produtora: Vera Cruz. Música de Francisco Mignone.

Estrela da manhã. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Oswaldo Marques de Oliveira. Música de Radamés Gnatalli e Dorival Caymmi.

Loucos por música. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Adhemar Gonzaga. Companhia produtora: Cinédia.

Não é nada disso... Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Direção musical de Lírio Panicalli. Canções: "Meu destino é te amar", "Quando você for embora", "Xô, xô passarinho", e outras.

Somos dois. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Milton Rodrigues. Companhia produtora: Cinédia. Partitura e direção musical de Radamés Gnatalli. Músicas: "Somos dois", "Sem você", "Luzes da cidade", "Mistérios", "Canção de ninar", outras.

Todos por um. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cajado Filho. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: "Todos por um", Marlene; "Pano de pingüim", Emilinha Borba; "General da Banda", Black-out; "Adeus Bahia", Cyro Monteiro, e outros.

Vida é uma gargalhada, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Mário Santos. Participação de Adoniran Barbosa.

1951

Ângela. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne. Companhia produtora: Vera Cruz. Música de Francisco Mignone. Canções: "Quem é?", de Marcelo Tupinambá e "Enquanto houver", de Evaldo Ruy, interpretadas por Inezita Barroso.

Anjo do lodo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Companhia produtora: Cinédia.

Aviso aos navegantes. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Companhia produtora: Atlântida. Direção musical de Lindolfo Gaya. Música de Aloysio Vianna. Números musicais: "Bate o bumbo, Sinfrônio", de Humberto Teixeira, com Eliana; "Marcha do Neném", de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti, com Oscarito; "C'est si bon", de Henri Betti e André Hornez, com Ivon Curi; "Toureiro de Cascadura", de Armando Cavalcanti e David Nasser, com Oscarito; "Beijinho doce", de Nhô Pai, com Eliana e Adelaide Chiozzo; "Sereia de Copacabana", de Nássara e Wilson Batista, com Jorge Goulart; "Tomara que chova", de Paquito e Romeu Gentil, com Emilinha Borba e o frevo de Walter Jardim; "Valdemar é um recruta", de Antônio Almeida, Nássara e Alberto Ribeiro, com Eliana e Adelaide Chiozzo; "Na Candelária", de Ruy Rey, com Oscarito; "Na marcha do caracol", de Peter Pan e Afonso Teixeira, com Quatro Ases e Um Curinga; "Meu Brasil", com Francisco Carlos.
Comprador de fazendas, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alberto Pieralise. Companhia produtora: Maristela. Música de Henrique Simonetti.

Coração materno. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Gilda de Abreu. Música de Ercole Varetto. Canção de Vicente Celestino.

Maior que o ódio. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Atlântida. Música de Lírio Panicalli.

Terra é sempre terra. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tom Payne. Companhia produtora: Vera Cruz. Música de Guerra Peixe. Canções: "Nem eu", com Dorival Caymmi e "Qual o que", com Alberto Ruschel.

Tico-tico no fubá. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Adolfo Celi. Companhia produtora: Vera Cruz. Música de Radamés Gnatalli.

Tudo Azul. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Moacyr Fenelon. Música: Gaya. Canções: "Lata d'áqua" e "Sereia e Eva", com Marlene; "Eu quero sassaricar", com Virginia Lane; "Deixa essa mulher chorar", com Linda Batista; "Estrela do mar", com Dalva de Oliveira e Escola de Samba Império Serrano; "Maria Candelária", com Blecaute, e outras.

Presença de Anita. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruggero Jacobbi. Companhia produtora: Maristela. Música de Henrique Simonetti.

Vento norte. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Salomão Scliar. Música de Luís Cosme. Orquestra Sinfônica Brasileira regida pelo maestro Cláudio Santoro.

1952

Appassionata. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Fernando de Barros. Companhia produtora: Vera Cruz. Trilha musical de Enrico Simonetti.

Barnabé, tu és meu. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Atlântida. Música de Leo Paracchi. Canções: "Lá vem o Tenório", com Adelaide Chiozzo; "Marta", com Bill Farr e Mary Gonçalves; "Fora do samba"; "Pisca pisca"; "Asa branca", de Luiz Gonzaga; e outras.

Canto da saudade. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Humberto Mauro. Música de Heitor Villa Lobos, Carlos Gomes, Ernesto Nazareth, Mário Mascarenhas, Noel Rosa e Humberto Mauro.

Carnaval Atlântida. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Atlântida.Música original de Lírio Panicalli. Direção dos números musicais de Carlos Manga. Números Musicais: "Dona Cegonha", de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, com Blecaute e Maria Antonieta Pons; "No tabuleiro da bahiana", de Ary Barroso, com Grande Otelo e Eliana; "Quem dá aos pobres", de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti, com Francisco Carlos; "Vai nascer sapinho", de Humberto Teixeira e Norte Victor, com Oscarito e Maria Antonieta Pons; "Marcha do conselho" de Paquito e Romeu Gentil, com Bill Farr; "Cachaça", de Mirabeau Pinheiro, Lúcio Castro e Heber Lobato, com Grande Otelo e Colé; "Ninguém me ama", de Antônio Maria, com Nora Ney; "Alguém como tu", de José Maria de Abreu e Jair Amorim, com Dick Farney.
Nadando em dinheiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré. Companhia produtora: Vera Cruz. Trilha musical de Radamés Gnatalli. Participação de Adoniran Barbosa como ator.

Rainha do Carnaval. Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção de Milton Rodrigues. Companhia produtora: Cinédia.

Rei do Samba, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Brasil Vita Filmes. Produção de Carmen Santos. Biografia musical de José Barbosa da Silva, o Sinhô, um dos mais famosos compositores de música popular nos anos 20.

Sai da frente. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Abílio Pereira de Almeida. Companhia produtora: Vera Cruz. Trilha musical de Radamés Gnatalli. Canção: "A tromba do elefante", de Anísio de Oliveira.

Três vagabundos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Atlântida. Música de Lírio Panicalli.

Veneno. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Gianni Pons. Trilha musical de Enrico Simonetti.

1953

Agulha no palheiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alex Viany. Música de Cláudio Santoro. Canções de César Cruz, Artur Vargas Júnior e Humberto Teixeira: "Agulha no palheiro" e "Perdão", com Doris Monteiro; "Vai levando", "Muamba", entre outras.

Cangaceiro, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Lima Barreto. Companhia produtora: Vera Cruz. Música de Gabriel Migliori. Com as canções "Muié Rendêra" (anônimo), "Lua bonita", "Meu pião" e "Sodade meu bem sodade", composições de Zé do Norte. Adoniran Barbosa interpreta o cangaceiro Mané Mole.

Canto do mar, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alberto Cavalcanti. Música original de Guerra Peixe.

Craque, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia produtora: Multifilmes. Música de Guerra Peixe. Canções de folclore como "Meu limão, meu limoeiro", com José Carlos Burle e "Soca pilão".

Dupla do Barulho, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Manga. Atlântida. Música de Lírio Panicalli. Canções: "Comigo sim", com Oscarito, "De cigarro em cigarro", "A grande vedete", e outras.

Esquina da ilusão. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruggero Jacobbi. Companhia produtora: Vera Cruz. Trilha musical de Enrico Simonetti.

É fogo na roupa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Música de Alexandre Gnatalli. Sonografia de Alberto Viana. Comédia carnavalesca passada no clube Quitandinha, em Petrópolis. Canções: "Ta certo", de Ankito; "Tabuleiro da baiana", de Ari Barroso; "Bananeira não dá laranja", de João de Barro, com Emilinha Borba; "Meu lamento", com Adelaide Chiozzo; "Ingratidão", com Elisete Cardoso, e outras.

Família lero-lero. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alberto Pieralise. Companhia produtora: Vera Cruz. Trilha musical de Gabriel Migliori. Canções: "Ilha de Capri", de Will Gross e Jimmi Kennoly; "Lata d'água na cabeça", de L. Antônio; "Ingrata Madalena", de Cassiano Nunes; "Sabiá na gaiola", de Herve Cordovil; "Mia gato", de Mário Vieira; "Na colheita", de Francisco Poncio Sobrinho e Baptista Júnior, cantadas por Bob Carol, Ivan e Ivone Rodrigues.

Luz apagada. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Thiré. Companhia produtora: Vera Cruz. Trilha musical de Enrico Simonetti. Canções: "Silêncio", de Antônio Maria, cantada por Jorge Goulart e "Nem eu", de Dorival Caymmi, interpretada pelo compositor.

Pulga na balança, Uma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luciano Salce. Companhia produtora: Vera Cruz.Trilha musical de Enrico Simonetti

Saci, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rodolfo Nanni. Música de Cláudio Santoro.

Sinhá Moça. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tom Payne. Companhia produtora: Vera Cruz. Música de Francisco Mignone.

1954

Aboio e cantigas (Brasilianas n. 3). Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção.Direção de Humberto Mauro. Inspirado em canções populares. Arranjos musicais de Aldo Taranto. Cenário musical (seleção musical) de José Mauro. Com Os Cariocas.

Candinho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Abílio Pereira de Almeida. Companhia produtora: Vera Cruz. Música de Gabriel Migliori. Participação de Adoniran Barbosa. Canções: "O galo garnizé", de A. Almeida e Luiz Gonzaga; "Não me diga adeus", de F. da Silva Corrêa e Luiz da Silva; "Ave Maria no morro", de Herivelto Martins; "Vida nova", de Borba S. Rubens; "É bom parar", de Rubens Soares; "O orvalho vem caindo", de Noel Rosa e Kid Pepe; "Mamãe eu quero", de Vicente Paiva e Jararaca; "A saudade mata a gente", de Antônio de Almeida e João de Barros; "IV Centenário", de Mário Zan e J. M. Alves; "O ouro não arruma", de Mário Vieira; e, "Meu Policarpo", de Mara Lux e Reinaldo Santos.

Chamas no cafezal. . Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Companhia Multifilmes S/A. Música de Cláudio Santoro.

Da terra nasce o ódio. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Antoninho Hossri. Música: Conrad Bernhard. Canção: Maurício Morly. Canções: "Anchieta", de Mário Zan e Messias Garcia; "Morena brasileira", de Geraldo Santos, com Titulares do Ritmo; "Canção do boiadeiro", de Maurício Morey, com Antoninho Hossri; "Saudades do nordeste", de Geraldo Santos, com Titulares do Ritmo.

É proibido beijar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ugo Lombardi. Companhia produtora: Vera Cruz. Música de Enrico Simonetti. Canções: "João Baião", música e letra de Betinho; "Que é amor", música e letra de Júlio Nagibi, cantadas por Inezita Barroso, e "É proibido beijar", com Elsa Laranjeira e Os Modernistas.

Floradas na serra. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luciano Salce. Companhia produtora: Vera Cruz. Trilha musical de Enrico Simonetti. Canção: "Adeus Guacyra", de Heckel Tavares e Joracy Camargo, cantada por Alfredo Simoney.

Matar ou correr. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Carlos Manga. Companhia produtora: Atlântida. Música de Lírio Panicalli e Luiz Bonfá. Canção: "Ninguém para amar", de Anísio Silva e C. Portela.

Na senda do crime. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Flamínio Bollini Cerri. Companhia produtora: Vera Cruz. Trilha musical de Enrico Simonetti

Nem Sansão, nem Dalila. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Manga. Companhia produtora: Atlântida. Partitura musical de Lírio Panicalli e música-tema de Luiz Bonfá.

Rio, 40 graus. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Radamés Gnatalli. Canções de Zé Kéti, Táu Silva, Moacir Santos Pereira, José dos Santos e Amado Régis. O filme lança as canções "A voz do morro", de Zé Kéti. "Relíquias do Rio Antigo", de Moacir Soares Pereira e Taú Silva, "Poeta dos negros", de Taú Silva e José dos Santos, "Leviana", de Zé KÉTI e Armando Régis, e tem a participação das Escolas de Smaba Unidos do Cabuçu e Portela.

1955

Cantos de trabalho (Brasilianas n. 5; Música Folclórica Brasileira). Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção de Humberto Mauro. Inspirado em canções populares. Arranjos musicais de Aldo Taranto. Cenário musical (seleção musical) de José Mauro.

Carnaval em lá maior. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Adhemar Gonzaga. Companhia produtora: Cinédia. Músicas: "Dois violeiros no terreno de pouso", Alvarenga e Ranchinho; "Disco voador", H.C., com Camélia Alves; "Vamos falar de saudade", toada de Mário Lago, com Chocolate e Nora Ney; "Dá licença", de M. Vieira e J. Rago, com Oswaldo Rodrigues, e outras. Comédia musical que explora a comunidade radiofônica paulista.

Carnaval em Marte. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Brasil Vita Filmes. Música de Alexandre Gnatalli. Canções: "Não vou morrer"; "No Japão é que é bom"; "Rio e amor"; "Carnaval", e outras.

Mulher de verdade. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alberto Cavalcanti. Elenco: Inezita Barroso, Adoniran Barbosa, outros. Música de Cláudio Santoro. Canções: "Catarina do barulho", "O mundo é

uma bola", "No Carandiru", "Os amigos no inferno", "A sanfona do jumento", "Maria José", todas com Agostinho dos Santos, e outras.

Samba Fantástico. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Jean Manzon e René Persin. Música original de José Toledo. Inclui a canção "Você já foi a Bahia ?". Duas canções "Decisão" e "Samba fantástico", foram lançadas em disco por Jorge Goulart (78 Rpm), pela Continental.

Sinfonia Carioca. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Direção musical de Lírio Panicalli. Regente: Alexandre Gnatalli. Canções: "Canção para inglês ver" e "Lola", de Lamartine Babo; "Constantemente", de Abel Ferreira; "Casa do Nicola", de João de Barro, e outras.

1956

Depois eu conto. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Música de Luiz Bonfá. Trilha musical de Lírio Panicalli. Canções: "Delicadeza", de Pedro Rogério e Lombardi Filho, com Ivon Curi; "Exaltação à Mangueira", com Jamelão; "Drama da favela", com Carmen Costa; "Ninguém me ama", com Dercy Gonçalves; "Diz que tem", com Eliana; "Mundo artificial", com Linda Batista; e outras.

Lei do sertão, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antoninho Hossri. Direção musical de Conrad Bernhard. Canções: "Aiô de lelê", "Meu sertão", "Linda Morena", "Toc-toc" e "Padre Donizeti", com Mario Zan.

Manhã na roça (O carro de bois, Brasilianas n. 6). Curta-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção de Humberto Mauro. Inspirado em canções populares. Arranjos musicais de Aldo Taranto. Cenário musical (seleção musical) de José Mauro. Com "O galo Garnizé", de Almirante.

Quem sabe, sabe! Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Cinedistri. Comédia musical.

Vamos com calma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Manga. Companhia produtora: Atlântida. Com Ataulfo Alves, Blecaute, Emilinha Borba, Francisco Carlos, Jorge Goulart e Nora Ney.

1957

Absolutamente certo! Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Anselmo Duarte. Música e orquestração de Enrico Simonetti. Canções: "Zezé", Humberto Teixeira e Caribé da Rocha; "Enrolando o rock", Betinho Heitor Carillo; "Onde estou?", Hervé Cordovil e Vicente Leporace; "Quando eu digo", Billo, Frómeta; "Agora é cinza", Alcebíades Barcellos e Armando Vieira Marçal; "Não tenho lágrimas", Maximiliano Bulhões e Milton Oliveira; "Jura", J.B. Silva (Sinhô).

Baronesa transviada, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Música de Lírio Panicalli. Canções: "O que é amar", com Johnny Alf; "Não me jogue fora"; "Vai que depois eu vou"; "Vamos beber"; e, "Me leva pra Bauru".

Fernão Dias. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alfredo Roberto Alves. Música de Gabriel Migliori. Canções: Hemy Reis.

Garotas e Samba. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Manga. Companhia produtora: Atlântida.Orquestração e partitura musical de Alexandre Gnatalli. Números musicais: "Vou mandar meu filha para Paris", com Joel de Almeida; "Marchinha do piche", de Haroldo Lobo e Ivo Santos, com César de

Alencar; “Se o negócio é sofrer”, de Mário Lago e Chocolate, com Nora Ney; “Encosta a cabeça no meu rosto”, “Está na hora da onça beber água”, com Isaurinha Garcia; “Não pense em me abandonar”, com Francisco Carlos.

Samba na Vila. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Canções: “Pó de café’; “Resignação”; “Vou a Bahia”; “Tutti frutti”; “Chegou a escola”; “Jurei”; “Tudo é samba”.

Tudo é música. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz de Barros. Canções: “Tarde demais” e “Samba concerto”, com José Luciano; “”Graças a Deus” e “Melancolia”, de Fernando César; “Sem ninguém”; “Esta chegando a hora”; “Empregada de aliança”.
Treze cadeiras. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Francisco Eichlord.

1958

Cantor e o milionário, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Música de Enrico Simonetti. Canções: “Foi a noite”, “Laura”, “quero sambar”, “Jurei”, “Fogo na marmita”, “O que”, Elvis Presley brasileiro” e “Marcha da juventude”. Com Maysa.

De pernas pro ar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Victor Lima. Direção musical de Haroldo Eiras. Trilha musical de Lírio Panicalli. Canções: “Melodia do meu bairro”,de Dorival Caymmi, com Emilinha Borba; “Lapa”, com Nelson Gonçalves; “Favela”, com Orquestra Tabajara de Severiano Ribeiro; “Nono mandamento”, com Cauby Peixoto; “De pernas pro ar”, de Lírio Panicalli, com Renata Fronzi; outras.

De vento em popa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Manga. Atlântida. Música de Alexandre Gnatalli. Canções: “Tem que rebolar” e “Calypso rock”, com Oscarito e Sônia Mamede; “Dó, ré, mi” e “Mocinho bonito”, com Doris Monteiro.

É de chuá! Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Victor Lima. Música de Haroldo Eiras. Números musicais: “Fanzoca de rádio”, de Miguel Gustavo, com Fred e Carequinha; “Mulheres da terceira dúzia”, de João de Barro e Antônio Almeida, com Emilinha Borba; “Aula de amor”, de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti, com Bill Farr; “Boemia”, de Adelino Moreira, com Nelson Gonçalves; “Cola no corpo”, de Norival Reis, Alberto Rego e Ruy Rey, com Ruy Rey; “Topada”, de Jota Júnior e Oldemar Magalhães, com Dircinha Batista; “Sempre mangueira”, de Antônio Nássara, Wilson Batista e Jorge Castro, com Jorge Goulart; “Madureira chorou”, de Carvalhinho e Júlio Monteiro, com Joel Almeida; “Eu sou o tostão”, de Pedro Caetano e Geraldo Serafim, com Neusa Maria; “Qual é o caso?”, de Jorge de Castro e Erasmo Silva, com Linda Batista; “Não quero mais”, de Jamelão, Mário Parafuso e Jabá, com Jamelão; “Maria Xangai”, de Ibrahim Sued, Alcir Pires Vermelho e Mário Jardim, com Agostinho dos Santos; “Você é demais”, de Sebastião Gomes e Braga Filho, com Gilberto Alves; “Chegou a hora”, de Luiz Soberano e Anísio Bichara, com Carlos Augusto; e, “Adeus mangueira”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, com o Trio de Ouro.

Grande momento, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Santos. Música de Alexandre Gnatalli e Zé Kéti.

Grande vedete, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Watson Macedo. Música de Lírio Panicalli. Canções: “Valsa de uma cidade”; “Meu amor”; “Saias curtas”; “Tome polca”; “Não importa”; “Salomé”; “Canção do outono”.

Rio, Zona Norte. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Radamés Gnatalli. Canções de Zé Ketti: “Mexi com ela”, “Dama de ouro”, “Mágoa de sambista”, “Fechou o paletó”, “O samba não morreu”, outras.

Quem roubou o meu samba? Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Carlos Burle. Direção musical de Hélio Barrozo Netto. Música de fundo: Radamés Gnatalli. Canções: “Poesia das favelas”, com Ângela Maria; “Chaminé de Barracão”, com Marlene; “Maça de tentação”, com Virginia Lage; “Cara bonita”, com Jorge Veiga; “Eu vim morar no Rio”, com Trio Irakitan; “Não tem castigo”, com Ankito; e outras.

Vou te contá... Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alfredo Palácios. Canções: “O circo vem aí”, “Macaco não”, “Jurei por Deus”, “Falado passa mal”, “Juventude transviada”, “Ingratidão”, outras.

1959

Arraial do cabo. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni. Música (genérico): Villa Lobos.

Cala a boca Etelvina! Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Eurides Ramos. Orquestração de Radamés Gnatalli. Números musicais: "Cachito", de Consuelo Velazquez (versão de A. Bourget), com Emilinha Borba; "Atiraste uma pedra", de Herivelto Martins e David Nasser, com Nelson Gonçalves; "Fantasia nordestina", arranjo musical de Vicente Paiva sobre motivos de "Baião" de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e do tema folclórico "Muié Rendera", com Jackson do Pandeiro e Almira; “Meu romance com Laura”, de Jayro Aguiar, com The Golden Boys; e, “Tequila”, de Chuck Rio, com Sylvio Mazzuca e sua orquestra.

Garota enxuta. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção J.B. Tanko. Música incidental orquestral de Remo Usai. Show carnavalesco de Vitor Lima. Com Grande Otelo, Jararaca, Agostinho dos Santos e Emilinha Borba, entre outros.

Homem do Sputinik, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Manga. Música de Radamés Gnatalli.

Jeca Tatu. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Milton Amaral. Música de Hector Lagna Fietta.Canções "Ave Maria", samba-canção de Vicente Paiva e J. Redondo, canta Lana Bittencourt, gravado em disco Columbia; "Tempo para amar", rock de Fred Jorge e Mário Genari Filho, cantam Tony Campello e Cely Campello; "Estrada do Sol", samba-canção de Antonio Carlos Jobim e Dolores Duran, canta Agnaldo Rayol, gravado em disco Copacabana; "Fogo no rancho", de Elpídio dos Santos e Anacleto Rosa, canta Mazzaropi; "Pra mim o azar é festa", de João Izidoro Pereira e Ado Benatti, canta Mazzaropi.

Orfeu do Carnaval. Filme estrangeiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Marcel Camus. Música de Antônio Carlos Jobim. Canções: “Manhã de carnaval”, “Felicidade”, com Agostinho dos Santos; “Samba de Orfeu”; “O nosso amor”.

1960

Aruanda. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Linduarte Noronha. Canções: “Oh mana deixa eu ir”; “Côco paraibano” e “Piauí”.

Dois ladrões. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Manga. Música de Alexandre Gnatalli.

Marido de mulher boa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de J. B. Tanko. Música de Lírio Panicalli. Canções: “Se é tarde me perdoa”, de Bôscoli e Lyra, com Silvinha Telles; “A vizinha do lado”, de Dorival Caymmi, com Lúcio Alves; entre outras.

Morte comanda o cangaço, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Coimbra. Música de Henrique Simonetti.

Na garganta do diabo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Música de Gabriel Migliori.

Pistoleiro Bossa Nova. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Victor Lima. Música de Remo Usai.

1961

Barravento. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauber Rocha. Música de Washington Bruno (Canjiquinha) e Batatinha.

Grande feira, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Pires. Música de Remo Usai.

Mandacaru vermelho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Remo Usai.

Três cangaceiros, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Victor Lima. Música de Remo Usai. Participação de Adoniran Barbosa como ator.

Tristeza do Jeca. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Amácio Mazzaropi. Música: Hector Lagna Fietta. Canções "Tristeza do jeca" de Angelino de Oliveira, canta Mazzaropi; "A vida vae melhorá" de Heitor Carillo, canta Mazzaropi; "Sopro do vento" de Elpídio dos Santos, canta Mazzaropi; "Ave Maria do Sertão" de Pedro Muniz e Conde, canta Agnaldo Rayol; "Anchieta", dobrado, com Mário Zan; "Gostozo", maxixe, com Messias Garcia

1962

Assalto ao trem pagador, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Roberto Farias. Música de Remo Usai.

Boca de Ouro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Remo Usai.

Cafajestes, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Guerra. Música de Luiz Bonfá.

Cinco vezes favela. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Filme em episódios (curtas): Um favelado. Direção de Marcos de Farias. Música de Mário Rocha; Zé da Cachorra. Direção de Miguel Borges. Música de Mário Rocha; Escola de samba Alegria de Viver. Direção de Carlos Diegues. Canção: Escola de Samba Unidos de Cabuçu; Couro de gato. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Canção de Geraldo Vandré e Carlos Lyra; Pedreira de São Diogo. Direção de Leon Hirszman. Música de Hélcio Milito.

Pagador de promessas, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Anselmo Duarte. Música de Gabriel Migliori. Sonoplastia de Juarez Dagoberto. Canções: "Cisne branco" (Antônio M. E. Santo e Benedito X.de

Macedo); "Dorinha meu amor" (José Francisco de Freitas); "Exaltação à Bahia" (Chianca de Garcia e Vicente Paiva).

Tocaia no asfalto. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Pires. Trilha musical de Remo Usai.

1963

Bonitinha, mas ordinária. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de J. P. Carvalho. Música de Carlos Lyra.

Bossa Nova. Curta-metragem. Sonoro. Ficção.

Casinha pequenina. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauco Mirko Laurelli. Música de Hector Lagna Fietta. Canções "A dor da saudade", de Elpídio dos Santos, canta Mazzaropi; "Último lamento" de Elpídio dos Santos, canta Edson Lopes; "Casinha Pequenina", de Elpídio dos Santos, arranjo da letra de José Isaú Pedro, canta Mazzaropi.

Esse mundo é meu. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Ricardo. Música de Carlos Diegues e Geny Marcondes.Canções de Sérgio Ricardo, que foram lançadas em disco pela Forma.

Fuzis, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Guerra. Música de Moacir Santos.

Garrincha, alegria do povo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Música: Bach; Prokofiev; Scarlatti; Geraldo Barbosa; Amauri Oliveira; Vicente Paiva e David Nasser; João de Barro, e outros. Dados presentes na Filmografia do Cinema Brasileiro, da Cinemateca Brasileira.

Gimba. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Flávio Rangel. Música de Zé Keti. Direção musical de Carlos Lyra. Execução de Baden Powell.

Ilha, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Trilha de Rogério Duprat.

Lá no meu sertão. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Eduardo Llorente. Música de Gabriel Migliori. Canções de Tonico e Tinoco.

Lampião, o rei do cangaço. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Coimbra. Música de Gabriel Migliori.

Marimbas. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Vladimir Herzog. Direção de som: Francisco Chagas da Costa.

Porto das caixas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo César Saraceni. Música de Tom Jobim.

Quero essa mulher assim mesmo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ronaldo Lupo. Música (genérico): Guerra Peixe.

Seara Vermelha. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alberto D'Aversa. Música de Moacir Santos.

Sol sobre a lama. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alex Viany. Música (genérica): Vinicius de Moraes e Pixinguinha.

Vidas Secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Leonardo Alencar. Sonoplastia de Geraldo José e Jair Pereira.

1964

Asfalto selvagem (Engraçadinha). Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de J. B. Tanko. Música de João Negrão.

Á meia noite levarei a sua alma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Mojica Marins.

Beijo, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Flávio Tambellini. Música de Moacir Santos.

Deus e o diabo na terra do sol. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauber Rocha. Música de Sérgio Ricardo, Glauber Rocha e Heitor Villa Lobos. Seleção das músicas do filme foi lançada em disco pela Forma.

Ganga Zumba. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Diegues. Música de Moacir Santos.

Noite Vazia. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Música de Rogério Duprat.

Subterrâneos do futebol. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção e som direto de Maurice Capovilla. Seleção musical de Walter Lourenção.

Velha a fiar, A. Direção de Humberto Mauro. Curta-metragem inspirado em canção popular sobre o ciclo da vida, cantada pelo trio Irakitã.

Viramundo. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Geraldo Sarno. Música de Caetano Veloso e Capinam. Som direto de Maurice Capovilla.

1965

Crônica da cidade amada. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Hugo Christensen. Música de Lírio Panicalli. Inclui as canções "Cidade maravilhosa", de André Filho; "Crônica da cidade amada", com Grande Otelo e "Quero morrer no Rio", com Blackout, entre outras. Seleção de músicas do filme foi lançada em disco pela Philips.

Desafio, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo César Saraceni. Música de Mozart, Villa-Lobos, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Caetano Veloso e outros.

Falecida, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Leon Hirszamn. Arranjos musicais de Radamés Gnatalli. Música-tema: canção "Luz negra", de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardezo.

Grande sertão. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Geraldo Santos Pereira. Música de Radamés Gnatalli.

Heitor dos Prazeres. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Músicas de Heitor dos Prazeres. Memórias do sambista popular.

Obrigado a matar! Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Eduardo Llorente. Música de Gabriel Migliori. Canções de Tonico e Tinoco. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Chantecler.

São Paulo sociedade anônima. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz Sérgio Person. Música de Cláudio Petraglia. Técnico de som: Juarez Dagoberto.

Vereda da Salvação. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Anselmo Duarte. Música de Diogo Pacheco.

1966

Anjo assassino. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Dionísio Azevedo. Música de Chico Buarque.

Cariocas, As. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Santos. Trilha de Rogério Duprat.

Corpo ardente, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Trilha de Rogério Duprat.
Essa gatinha é minha. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jece Valadão. Música-tema de Silvio César e Ed Linconl. Participação de Jerry Adriani como cantor-ator.

Grande cidade, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Zé Keti, Pinxinguinha, Francisco Mignone, Heckel Tavares e Heitor Villa-Lobos.

Heitor dos Prazeres. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Antônio Carlos da Fontoura. Música e narração de Heitor dos Prazeres.

Hora e a vez de Augusto Matraga, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Santos. Música de Geraldo Vandré.

Menino de engenho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Lima Júnior. Direção musical de Walter Lima Júnior. Música de Heitor Villa Lobos e Alberto Nepomuceno.

Na onda do iê-iê-iê. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Aurélio Teixeira. Música de Remo Usai.

Padre e a moça, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Direção musical de Guerra Peixe. Música de Carlos Lyra.

Todas as mulheres do mundo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Domingos de Oliveira. Música Original de Cláudio MacDowell e João Ramiro Mello.

1967

Bebel, garota propaganda. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Maurice Capovilla. Produção musical de Carlos Imperial. Arranjos de Rogério Duprat e Damiano Cozzella. Rossana Ghessa foi dublada por Mirim Mehler.

Cara a cara. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Júlio Bressane. Música de Sidney Waisman. Maria Bethânia canta o tema final.

Caso dos irmãos Naves, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz Sérgio Person. Música de Cláudio Petraglia.

Coração de luto. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Eduardo Llorente. Música de E. Llorente, arranjos de Sandino Hohagen e canções de Teixeirinha. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Chantecler.

Edu coração de ouro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Domingos de Oliveira. Direção musical de Joaquim Assis. Canção: "Coração de ouro", de Elton Medeiros e Joacyr Santana; "Lamentação", de Mauro Madrugada.

Em busca do tesouro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Alberto de Souza Barros. Música de Nazareno de Brito. Participação de Jerry Adriani.

Garota de Ipanema. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Leon Hirszman. Música de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Cantam: Tamba Quarteto, Nara Leão, Chico Buarque, Baden Powell, Ronnie Von. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Philips.

Incríveis neste mundo louco, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulino Brancato Júnior. Direção musical de Risonho e Mingo. Banda-protagonista: Os Incríveis.

Jerry – a grande parada. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Alberto de Souza Barros. Música de Nazareno de Brito. Jerry Adriani protagoniza a estória.

Margem, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ozualdo Candeias. Música de Luiz Chaves e Zimbo Trio.

Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-traz. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo Gil Soares. Trilha de Caetano Veloso.

Roberto Carlos em ritmo de aventura. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Farias. Música de Roberto Carlos.

Terra em transe. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauber Rocha. Música de Sérgio Ricardo.

Viagem ao fim do mundo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Fernando Cony Campos. Música de Caetano Veloso.

1968

Amorosas, As. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Música de Rogério Duprat.

Bandido da luz vermelha, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rogério Sganzerla. Direção musical de Rogério Sganzerla.

Bláblablá. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Andrea Tonacci. Música: Flávia Guimarães.

Brasil ano 2000. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Lima Júnior. Direção musical de Rogério Duprat. Canção adicional de Caetano Veloso, "Objeto não identificado".

Herdeiros, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Participação especial de Caetano Veloso, Dalva de Oliveira, Nara Leão e Escola de Samba da Mangueira.

Homem nu, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Santos. Trilha de Rogério Duprat.

Juventude e ternura. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Aurélio Teixeira. Música de Ed Lincoln. Participação de Wanderléia.

Panca de valente. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz Sérgio Person. Trilha de Rogério Duprat.

Panorama do cinema brasileiro. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Jurandyr Passos Noronha.

Roberto Carlos e o diamante cor de rosa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Farias. Música de Roberto Carlos.

1969

Anjo nasceu, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Júlio Bressane. Música de Guilherme Magalhães Vaz.

Carmen Miranda. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Jorge Ileli. Cenas dos filmes: *Banana da Terra* com a canção "O que é que a baiana tem", *Serenata Tropical* e *Uma noite no Rio*, entre outros.

Copacabana me engana. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antônio Carlos Fontoura. Canção "Baby", de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa; "Bat Macumba", de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Gilberto Gil; e outras canções da Tropicália.

Dragão da maldade contra o santo guerreiro, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauber Rocha. Música de Marlos Nobre. Com música adicional de Walter Queiros, Sérgio Ricardo, além de folclore de Minas e candomblé de caboclo. Canção "Antonio das mortes", de Sérgio Ricardo; "Macumba de milagres", anônimo; "Chegada de Lampião ao inferno", anônimo; "Carolina", de Luiz Gonzaga; "Volta por cima", de Paulo Vanzolini; "Coirana", de Walter Queiroz; "Consolação", de Vinicius de Moraes com Baden Powell; Odete Lara canta "Carinhoso".

Gamal, o delírio do sexo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Batista de Andrade. Música: Ivan Mariotti e Judimar Ribeiro.

Lance maior. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sylvio Back. Música de Carlos Castilho.

Macunaíma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Música: Jards Macalé, Orestes Barbosa, Silvio Caldas e Heitor Villa-Lobos. Técnico de som: Juarez Dagoberto.

Matou a família e foi ao cinema. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Júlio Bressane. Trilha musical de Júlio Bressane. Canção de Roberto Carlos.

Memória de Helena. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de David Neves. Música: Brahms, Beethoven, Grieg, Haendel.

Meteorango Kid, o herói intergalático. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de André Luiz Oliveira. Música de Galvão Moraes.

Meu nome é Lampião. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Mozael Silveira. Música de João do Valle e Catulo de Paula.

Meu nome é Tonho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ozualdo Candeias. Música de Paulinho Nogueira.

Mulher de todos, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rogério Sganzerla. Música de Ana Carolina.

Pixinguinha. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de João Carlos Horta. Depoimento intimista do compositor.

1970

Anunciador – O homem das tormentas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Paulo Bastos Martins. Música de Carlos Moura, Alfredo Conde e Maria Alcina.

Azyllo muito louco. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Guilherme Vaz.

Bang Bang. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Andrea Tonacci. Seleção musical de Mário F. Murano.

Caveira My Friend. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Álvaro Guimarães. Música: Novos Baianos.

Copacabana mon amour. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rogério Sganzerla. Música de Gilberto Gil e Rogério Sganzerla. As canções de Gilberto Gil foram lançadas em disco pela Universal.

Família do barulho, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Júlio Bressane. Música de Júlio Bressane e Guilherme Vaz. "tragichanchada que homenageia os filmes do Ciclo de Recife (1920/30), usando

as peripécias de um malandro carioca, não dos mais típicos, envolvido com uma família pequeno-burguesa." (Filmografia do Cinema Brasilerio, Cinemateca Brasileira).

Herança, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ozualdo Candeias. Música de Fernando Lona e Vidal França.

Marcelo Zona Sul. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Xavier de Oliveira. Trilha musical de Geni Marcondes e Denoy de Oliveira.

Monstros do Babaloo, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Elyseu Cavalleiro. Música de Edson Machado Quarteto.

Moreninha, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauco Mirko Laurelli. Música de Cláudio Petráglia.

Mutantes. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Trilha musical de Os mutantes. Uma brincadeira improvisada por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee (Os mutantes), nas ruas de São Paulo.

Leão de sete cabeças, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauber Rocha. Músicas: folclore africano, Baden Powell, Clementina de Jesus.

Orgia ou o homem que deu cria. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Silvério Trevisan. Música de Ibanez de Carvalho Filho.

Palácio dos anjos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Trilha de Rogério Duprat.

Profeta da fome, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Maurice Capovilla. Música de Rinaldo Rossi. Canção "Olho por olho", Adauto Santos. Zé do Caixão é dublado por Paulo César Peréio.

Salário mínimo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Adhemar Gonzaga. Companhia produtora: Cinédia. Cenografia de Luiz de Barros. Músicas: "Sai de perto", de Monsueto e Catupiri; "Pedido", de Carlos Nathan e José Vale.

Vinicius de Moraes. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de David Neves. Canções de Vinicius de Moraes.

1971

Cantor das multidões, O. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Oswaldo Caldeira. A vida e a obra do cantor Orlando Silva.

Casa assassinada, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo César Saraceni. Música de Antônio Carlos Jobim.

Certo capitão Rodrigo, Um. Longa-metragem. Sonoro. Ficção Direção de Anselmo Duarte. Trilha de Rogério Duprat.

Como era gostoso o meu francês. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Zé Rodrix.

Confissões do Frei Abóbora, As. Longa-metragem. Sonoro. Ficção Direção de Braz Chediak. Trilha de Egberto Gismonti.

Culpa, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Domingos de Oliveira. Música de Nelson Ângelo.

Jesus Cristo, eu estou aqui. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Mozael Silveira. Músicas de Roberto Carlos, Baden Powell e Waldik Soriano. Canção "Jesus Cristo", de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Luar do sertão. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Osvaldo Oliveira. Canções de Tonico e Tinoco, e outros.

Marca da ferradura, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Teixeira Mendes. Música de Giuseppe Mastroianni. Canções de Tonico e Tinoco.

Nelson Cavaquinho. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Leon Hirszman.

No rancho fundo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Osvaldo de Oliveira. Música de Capitão Furtado. Canções: "No rancho fundo", "Destinos iguais", "Sanfona furada", "Desafio de irmãos", "A viola e o sabiá", "Meu banquinho", "Aquarela sertaneja", "Canarinho amarelo", e outras. Participação de Chitãozinho e Chororó.

Deuses e os mortos, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Guerra. Música de Milton Nascimento e Ruy Guerra. Arranjos e tema de Wagner Tiso.

Dois perdidos numa noite suja. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Braz Chediak. Música de Almir Chediak.

Pindorama. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Arnaldo Jabor. Música de Guilherme Vaz.

Roberto Carlos, a 300 Km por hora. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Farias. Música: Roberto Carlos. Canções: Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Arranjos: maestro Chico Moraes.

Sem essa aranha. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rogério Sganzerla. Música de Luiz Gonzaga

1972

Anjo mau, Um. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Santos. Música de Rogério Duprat e Murilo Alvarenga.

Amor, carnaval e sonhos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo César Saraceni.

Câncer. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauber Rocha.

Cassy Jones, o magnífico sedutor. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luís Sérgio Person. Música de Carlos Imperial.

Deusas, As. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Trilha de Rogério Duprat.

Inconfidentes, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Músicas: "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso, por Antonio Carlos Jobim; "Farolito", de Augustin Lara por João Gilberto, e "Mosaico" de Marlos Nobre. Técnico de som: Juarez Dagoberto.

Machões, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Reginaldo Farias. Música de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Participação como ator de Erasmo Carlos.

Quando o carnaval chegar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Chico Buarque. Arranjos musicais de Roberto Menescal. Canções: "Cantoras do rádio" (Babo, L; Barro, J. e Ribeiro, A.), "Formosa" (Nássara), "Minha embaixada chegou" (Assis Valente), "Só eu sei" (Batatinha e Luna), "Taí" (Joubert de Carvalho), "Mais uma estrela" (Herivelto Martins e Bonfiglio Oliveira), "Aquarela do Brasil" (Ary Barroso); e de Chico Buarque: "Partido alto" "Quando o carnaval chegar", "Baioque", "Bom conselho", "Mambembe", entre outras. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Phonogram.

São Bernardo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Leon Hirszman. Música de Caetano Veloso.

Toda nudez será castigada. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Arnaldo Jabor. Música de Astor Piazzola.

Três justiceiros, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Teixeira Mendes. Música de Giuseppe Mastroianni. Canções de Tonico e Tinoco.

1973

Candinho, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção, roteiro e fotografia de Ozualdo Candeias. Música de Belmiro, com letra de Ozualdo Candeias.

Compasso de espera. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antunes Filho. Música de Vicente de Paula Sálvia.

Hora e a vez do samba, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Geraldo Miranda. Música de Martinho da Vila.

Joana francesa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Chico Buarque e Roberto Menescal.

Mestre Ismael. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Adnor de Luna Pitanga. Música e canções de Ismael Silva.

Moreira da Silva. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Ivan Cardoso. Música de Antônio Moreira da Silva, Billy Blanco, Geraldo Pereira, Lupicínio Rodrigues e Wilson Batista.

Partido Alto. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Carlos Tourinho. Com Clementina de Jesus e Martinho da Vila.

Vai trabalhar, vagabundo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hugo Carvana. Música de Chico Buarque e Roberto Menescal.

1974

Álbum de música. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Sérgio Sanz. Com músicas de Pixinguinha, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho e Cartola, e depoimentos de Nara Leão, Nelson Mota, Almirante e Jards Macalé. O filme apresenta registro raro de Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, Edu Lobo, Luiz Melodia, Maria Alcina, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Maria Bethânea, entre outros.

Alegres vigaristas, As. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Alberto de Souza Barros. Música: Rogério Rossini.

Anjo da noite, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Trilha de Rogério Duprat.

Artesanato do samba. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção, som e narração de Zózimo Bulbul. Um dos primeiros filmes a registrar o universo dos barracões de carnaval, com a construção das alegorias, confecção das fantasias e decoração da cidade.

Assim era Atlântida. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Carlos Manga. Música de Lírio Panicalli e Leo Perachi. Foram inseridas cenas dos seus mais famosos filmes em meio a depoimentos de estrelas que atuaram no estúdio carioca. Há cenas dos filmes *Fantasma por acaso* (46); *É com este que eu vou* (48); *Falta alguém no manicômio* (48); *Caçula do barulho* (49); *E o mundo se diverte* (49); *Escrava Isaura* (49); *Também somos irmãos* (49); *Carnaval no fogo* (49*); AI vem o Barão* (51); *Aviso aos navegantes* (51); *Maior que o ódio* (51); *Amei um bicheiro* (52); *Barnabé tu és meu* (52); *Três vagabundos* (52); *Carnaval Altântida* (53); *Dupla do barulho* (53); *Matar ou correr* (54); *Nem Sansão, nem Dalila* (54); *A outra face do homem* (54); *Chico Viola não morreu* (55); *O golpe* (55); *Guerra ao Samba* (55); *Papai fanfarrão* (56); *Vamos com calma* (55); *De vento em popa* (57); *Garotas e Samba* (57); *Esse milhão é meu* (58); *O cupim* (59); *O homem do Sputinik* (59); *Pintando o sete* (59); *Dois ladrões* (60); *Duas histórias* (60); *Entre mulheres e espiões* (62).

Folia. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Rodolfo Neder. Seleção musical de Jota Efegê. Comentários e narração de Sérgio Cabral. Remontagem de cinejornais como *Voz do carnaval*, produzido pela Cinédia.

Iracema, uma transa amazônica. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jorge Bodanzky. O filme foi proibido pela censura e somente liberado em 1980.

Música contemporânea no Brasil. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Luiz Fernando Goulart.

Noite do espantalho, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e música de Sérgio Ricardo. Participação de Alceu Valença. Seleção musical lançada em disco pela Continental.

Pica-pau amarelo, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Geraldo Sarno. Trilha de Rogério Duprat.

Rainha diaba, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antônio Carlos Fontoura. Música de Guilherme Vaz. Jards Macalé faz arranjos e toca violão para Odete Lara.

Rei do baralho, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Júlio Bressane. Música de Guilherme Vaz.

Triste Trópico. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Arthur Omar. Direção musical de Cirilo Gonot. Narração de Othon Bastos.

Zé-zero. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ozualdo Candeias. Música de Vidal França e Ozualdo Candeias.

1975

Amantes – Amanhã se houver sol. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e música: Ody Fraga.

Amuleto de Ogum, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Trilha musical de Jards Macalé.

Assuntina das Américas (A$$untina das Amerikas). Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Luiz Rosemberg. Música de Cecília Condé.

Cartomante, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Marcos Farias. Música de João Bosco.

Casal, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Daniel Filho. Música de Guto Graça Mello e Nelson Cavaquinho.

Casamento, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Arnaldo Jabor. Música de Sebastião Lacerda e Paulo Santos.

Chega de demanda. Cartola. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção e roteiro de Roberto Moura.

Copacabana, mon amour. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rogério Sganzerla. Música de Gilberto Gil e Rogério Sganzerla.

Desquitadas, As. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e música de Élio Vieira de Araújo.

Esquadrão da morte, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Imperial. Música de Zé Rodrix. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela RCA Victor.

Grande rodeio, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e música de Antônio Augusto Fagundes.

Jeca macumbeiro, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de A. Mazzaropi e Pio Zamuner. Música de Hector Lagna Fietta.

Lição de amor. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Eduardo Escorel. Música de Francis Hime.

Lílian M – Confissões amorosas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e música de Carlos Oscar Reichenbach.

Nordeste: cordel, repente, canção. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Tânia Quaresma.

Pobre João. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Vanoly Pereira Dias. Música de Texeirinha. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Continental.

1976

Dona flor e seus dois maridos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Bruno Barreto. Música de Chico Buarque e Francis Hime.

Lúcio Flávio o passageiro da agonia. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hector Babenco. Música de John Neschling.

Memória do carnaval. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Alice Gonzaga. Através de trechos de *A voz do carnaval*, de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, e de cinejornais dos anos 30, é mostrado o carnaval carioca.

Pai do povo, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e música de Jô Soares.

Ritmo Alucinante. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Marcelo França. Música: Rita Lee, Erasmo Carlos, Raul Seixas, Celly Campello, Vímana.

Rei da noite, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hector Babenco. Música de Paulo Herculano.

Xica da Silva. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Jorge Ben e Roberto Menescal.

1977

Bacalhau. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Adriano Stuart. Música de Beto Strada. Paródia do filme *Tubarão*, de Steven Spielberg.

Jogo da vida, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Maurice Capovilla. Canções "Tabelas" e "O jogador", de João Bosco e Aldir Blanc, arranjos de Radamés Gnatalli.

Mar de rosas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ana Carolina. Música de Paulo Herculano.

Martinho da Vila Paris 1977. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Ari Candido Fernandes. Música e depoimentos de Martinho da Vila em sua passagem por Paris, numa turnê de 1977.

Menino da porteira, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jeremias Moreira Filho. Música: Mauro Giorgetti. Canções: "Poeira", "Assim é o meu sertão", "Estória de um boiadeiro", "O menino da porteira" e "Rancheira do meu pai", interpretadas por Sérgio Reis.

Morte e vida Severina. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Zelito Viana. Música de Chico Buarque. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Marcus Pereira.

Paixão e sombras. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Trilha de Rogério Duprat.

Tenda dos milagres. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Trilha musical de Jards Macalé. Música de Gilberto Gil.

1978

Amor bandido. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Bruno Barreto. Música de Guto Graça Mello.

Anchieta, José do Brasil. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José César Saraceni. Música de Sérgio Guilherme Saraceni.

Cuíca, A. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Sérgio Muniz. Entrevista com o instrumentista Oswaldinho da Cuíca.
Dama do lotação, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Neville de Almeida. Trilha de Caetano Veloso.

Doces Bárbaros, Os. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Jom Tob Azulay. Com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e convidados. Em 2004, o reencontro foi filmado por Andrucha Waddington: *Outros Doces Bárbaros.*

Cortiço, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Francisco Ramalho Júnior. Música de John Neschiling.

Delírios de um anormal. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Mojica Marins. Música de Beto Strada.

Doramundo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Batista de Andrade. Música de José Antônio Almeida Prado. Participação de Rolando Boldrim.

Filhas do fogo, As. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Hugo Khouri. Trilha de Rogério Duprat.

Mágoa de boiadeiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jeremias Moreira Filho. Música de Élcio Alvarez. Canções de Sérgio Reis.

Lira do delírio, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Lima Júnior. Música de Paulo Moura. Arranjos de Wagner Tiso.

Queda, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Guerra. Música de Milton Nascimento e Ruy Guerra. Técnico de som: Juarez Dagoberto.

Rio, carnaval da vida. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção e roteiro de Leon Hirszman. Roteiro e narração de Sérgio Cabral.

Samba da criação do mundo. Longa-metragem. Sonoro. Documentário musical. Direção de Vera Figueiredo. Samba enredo: Neguinho, Gilson e Mazinho. Três princesas africanas Yiá Kalá, Yiá Deta e Yiá Nassó, contam durante o desfile da Escola de Samba Beija-Flor, nos festejos do carnaval do Rio de Janeiro, como o mundo se criou na tradição Nagô. Robert Stam (2008), analisa o encontro do carnaval com a religião afro-brasileira deste filme.

Se segura malandro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hugo Carvana. Música de Aldir Blanc, João Bosco, Chico Buarque de Hollanda e Mário Lago.

Tudo bem. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Arnaldo Jabor. Orientação musical de Felipe Falcão. Com música do Alto Xingu, "Como nossos pais", de Belchior, e "Sinfonia dos Salmos", de Stravinsky.

1979

Bye bye Brazil. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Chico Buarque, Roberto Menescal e Dominguinhos.

Cabeças cortadas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauber Rocha.

Carioca, suburbano, mulato, malandro: João Nogueira. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Jom Tob Azulay. Trilha musical de João Nogueira e Paulo César Pinheiro. Documentário sobre João Nogueira.

Greve! Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de João Batista de Andrade.

Greve de março. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Renato Tapajós.

Muito romântico. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Daniel da Silveira. Trilha de Caetano Veloso.

Na boca do mundo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antônio Pitanga. Canção "Amante amado", de Jorge Bem, cantada por Caetano Veloso.

Noiva da cidade, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alex Viany. Música de Chico Buarque.

República dos assassinos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Miguel Faria. Música de Chico Buarque e Francis Hime.

1980

Abismu. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e seleção musical de Rogério Sganzerla. Músicas de Jimi Hendrix.

Amantes da chuva. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Santos. Música original de Caribe da Rocha.

Anos JK – uma trajetória política, Os. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Sílvio Tendler. Trilha musical de Caíque Botkay.

Beijo no asfalto, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Bruno Barreto. Música de Guto Graça Mello

Certas palavras com Chico Buarque. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Maurício Beru. Canções de Chico Buarque.

Estrada da vida. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Milionário e José Rico. Seleção musical do filme lançada em disco pela Chantecler.

Gaijin, caminhos da liberdade. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tizuka Yamasaki. Música de John Neschiling.

Grande palhaço, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de William Cobbet. Música de Airton Barbosa. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Coomusa.

Idade da Terra, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Glauber Rocha. Diretor musical: Rogério Duarte. Músicas de Villa-Lobos, Jorge Bem, Jamelão, entre outros.

Homem que virou suco, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Batista de Andrade. Trilha musical de Vital Farias.

Pixote, a lei do mais fraco. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hector Babenco. Música de John Neschling.

Pulo do gato, O. Longa-metragem. Sonoro. Documentário sobre a chanchada. Direção de Ney Costa Santos.

Sete gatinhos, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Neville D'Almeida. Música de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

1981

Brasil. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção e roteiro de Rogério Sganzerla. Captado durante a gravação do décimo disco de João Gilberto. A canção "Brasil" foi gravada por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânea.

Cabaret Mineiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Alberto Prates Correa. Música de Tavinho Moura. Inclui as canções: "Cabaret mineiro" (Carlos Drummond de Andrade e Tavinho Moura); "Nunca...jamais" e "Pra esquecer", de Noel Rosa; entre outras. Seleção musical lançada em disco primeiro pela Embrafilme e depois pela EMI-Odeon, 1981.

Deu pra ti Anos 70. Longa-metragem. Super-8. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil. Música de Nei Lisboa.

Eles não usam Black-tie. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Leon Hirszman. Direção musical de Radamés Gnatalli. Música tema "Nóis não usa blequetal" de Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri. Técnico de som: Juarez Dagoberto.

Engraçadinha. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Haroldo Marinho Barbosa. Música de Sérgio Guilherme Saraceni. Com a canção-tema "Engraçadinha", de S.G. Saraceni e Titã de Lemos, com a interpretação de Zizi Possi.

Eu te amo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Arnaldo Jabor. Música de César Camargo Mariano, Tom Jobim e Chico Buarque.

Filha de Iemanjá, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Milton Barragan. Música de Pedro Amaro e canções de Teixeirinha. Seleção musical lançada em disco pela Chantecler.

Menino do Rio. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antônio Calmon. Música de Guto Graça Melo. Seleção musical lançada em disco pela Sony Music.

Música barroca mineira. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Arthur Omar.

Noel por Noel. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Rogério Sganzerla. Ensaio documental sua vida e obra de Noel Rosa, com colagens de imagens de arquivo, fotografias da época e filmagens de blocos carnavalescos em Vila Isabel.

Rei da vela, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Celso Martinez Correa. Música de Rogério Duprat, Caetano Veloso e outros.

1982

Das tripas coração. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ana Carolina. Música de Paulo Herculano.

Dias de Alforria. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Zózimo Bulbul. Aniceto do Império, compositor e fundador da Escola de Samba Império Serrano, no Rio de Janeiro, fala de sua intensa produção musical (jongo, samba de roda). Apresenta cenas do sambista no show "Seis e meia", no Teatro João Caetano.

Gabriela. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Bruno Barreto. Música de Tom Jobim. Seleção de músicas lançada em disco pela RCA.

Índia, a filha do sol. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Fábio Barreto. Música de Caetano Veloso.

Inocência. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Lima Júnior. Música de Wagner Tiso.

Linha de montagem. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Renato Tapajós. Música de Chico Buarque e Novelli.

Menino jornaleiro, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alcides Caversan. Canções de Tonico e Tinoco, e outros.

Próxima vítima, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Batista de Andrade. Música de Marcus Vinicius. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Eldorado (Música do cinema brasileiro: Marcus Vinicius).

Sol vermelho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antonio Meliande. Música de Amado Batista e Reginaldo Sodré. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Continental.

Som, ou o tratado de Harmonia, O. Curta-metragem. Documentário. Direção de Arthur Omar.

Sonho não acabou, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Rezende. Direção musical de Paulo de Castro.

Tabu. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Júlio Bressane. Canções de Lamartine Babo e Caetano Veloso.

1983

Bom burguês, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Oswaldo Caldeira. Música de Paulo Moura.

Corações a mil. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jom Tob Azulay. Direção musical de Walter Goulart. Registro dos shows de Gilberto Gil, retratando a sua carreira, misturados à ficção. Canções de Gilberto Gil. Mixado com som Dolby Stereo.

Fala Mangueira! Média-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Fred Confalonieri. Narração de Grande Otelo.

Nunca fomos tão felizes. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Murilo Salles. Música de Sérgio Saraceni.

Onda nova. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Antônio Garcia e Ícaro Martins. Trilha sonora de Luis Lopes.

Para viver um grande amor. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Miguel Faria Jr. Musical, com músicas de Chico Buarque, Djavan, Tom Jobim, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela CBS.

Partido Alto. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Leon Hirszman. Participaram na casa de Manacéia: Candeia, Wilson Moreira, Casquinha, Paulinho da Viola, entre outros.

Pra frente Brasil. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Farias. Música de Egberto Gismonti.

1984

Bete Balanço. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Lael Rodrigues. Música de Cazuza e Roberto Frejat.

Cabra marcado para morrer. . Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção/ roteiro de Eduardo Coutinho. Música de Rogério Rossini.

Cavalinho azul, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Eduardo Escorel. Música de Edu Lobo. Participação de Erasmo Carlos como ator.

Chico Rei. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Lima Jr. Música de Wagner Tiso. Participação de Milton Nascimento, interpretando as canções "Santa Efigênia" ou "Chico Rei", de W. Tiso e Fernando Brant. E de Clementina de Jesus interpretando as canções "Quilombo do Dumbá" e "Chico reina". Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Som Livre.

Eu sei que vou te amar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Arnaldo Jabor. Canção inspiração de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Evangelho segundo Teotônio, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Vladimir Carvalho. Música de Marcus Vinícius. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Eldorado (Música do cinema brasileiro: Marcus Vinicius).

Filho adotivo, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Deni Cavalvanti. Música de Rubens Antonio da Silva. Canções de Sérgio Reis.

Garota Dourada. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Antônio Calmon. Música de Guilherme Arantes.

Jango. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Silvio Tendler. Música de Wagner Tiso, destaque para a canção "Coração de estudante", com letra e voz de Milton Nascimento.

Quilombo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Gilberto Gil. Inclui as canções "Quilombo, o eldorado negro" e "Dandara, a flor Gravatá" de Gilberto Gil (música e letra) e Waly Salomão (letra); "Ganga Zumba (o poder da bugiganga)", "Zumbi" e "O cometa", com letra de Waly Salomão e música de Gilberto Gil, entre outras. Seleção das músicas do filme foi lançada em disco em 1984, em LP pela WEA européia e relançada em CD pela WEA brasileira em 2002.

1985

Além da paixão. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Bruno Barreto. Música de César Camargo Mariano.

Areias escaldantes. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Francisco de Paula. Produção Musical de Lobão, com canções de Ultraje a rigor, Ira, Capital Inicial, Metrô e outros.

Beijo da mulher aranha, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hector Babenco. Música de Michael Jary e John Neschling.

Estrela nua. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Zé Antônio Garcia e Ícaro Martins. Trilha de Arrigo Barnabé.

Hora da estrela, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Suzana Amaral. Música de Marcus Vinicius. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Eldorado (Música do cinema brasileiro: Marcus Vinicius).

Marvada carne, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de André Klotzel. Trilha de Rogério Duprat. Música tema de Passoca. Participação de Tonico e Tinoco.

Ópera do malandro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Guerra. Música de Chico Buarque e Chiquinho de Moraes. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Barclay.

Pedro Mico. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ipojuca Pontes. Música de Marcus Vinícius. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Eldorado (Música do cinema brasileiro: Marcus Vinicius).

Rei do Rio, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Fábio Barreto. Direção musical de Sérgio Saraceni. Com canções de Eduardo Dusek e Luiz Carlos Góes.

Rock estrela. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Lael Rodrigues. Músicas de Leo Jaime (canção-título), RPM, Metrô, Supla e outros.

TropClip. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luís Fernando Goulart. Filme musical com trilha musical de Kid Abelha, Barão Vermelho, Guilherme Arantes, entre outros.

1986

Anjos da noite. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Wilson Barros. Música de Sérvulo Augusto.

Cidade Oculta. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Chico Botelho. Música de Arrigo Barnabé. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Barclay.

Cinema Falado.Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Caetano Veloso. Música de Caetano Veloso.

Eu sei que vou te amar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Arnaldo Jabor.

Fonte da saudade. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Marco Altebarg. Música de Tom Jobim.

Ma Che, bambina! Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Antônio Cecílio Neto. A vida e a obra do compositor e radialista Adoniran Barbosa.

Nem tudo é verdade. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Rogério Sganzerla. Música original de João Gilberto.

No tempo de Glauber. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Roque Araújo.

1987

Bellas da Billings, As. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Ozualdo Candeias. Música de Almir Sater.

Dama do cine Shangai, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Guilherme de Almeida Prado. Música de Hermelino Neder.

Ele, o boto. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Lima Jr. Música de Wagner Tiso.

Sonho de valsa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ana Carolina. Música de Milton Nascimento.

País dos tenentes, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Batista de Andrade. Música de Almeida Prado.

Passageiros. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Carlos Gerbase e Glénio Povoas. Trilha musical de Heron Heinz e Os replicantes.

Tim Maia. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Flávio Tambellini. O pensamento e a música de Tim Maia (1942-1998).

Trem para as estrelas, Um. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Gilberto Gil. Inclui as canções "Um trem para as estrelas", com letra de Cazuza e música de Gilberto Gil e "Para fazer o sol nascer" de Gilberto Gil. A seleção das músicas do filme foi lançada em LP em 1987 pela Globo / Som Livre e relançada em CD pela WEA, em 2002.

Uakti: oficina do som. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Rafael Conde. Documentário sobre o grupo Uakti e o processo de criação de suas músicas e instrumentos.
Vera. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Toledo. Trilha de Arrigo Barnabé.

1988

Caramujo-flor. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Joel Pizzini. Trilha musical de Lívio Tragtenberg e R. H. Jackson. Ensaio de ficção poética que reintepreta o itinerário da poesia de Manoel de Barros a partir de fragmentos sonoros e visuais.

Dedé Mamata. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rodolfo Brandão. Trilha de Caetano Veloso.

Eternamente Pagú. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Norma Benguell. Música de Turíbio Santos e Roberto Gnatalli.

Imagens do inconsciente. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Filme em episódios. Direção de Leon Hirszman. Música de Edu Lobo.

Feliz ano velho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Gervitz. Música de Luiz Henrique Xavier.

Questão de terra, Uma. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Manfredo Caldas. Música de Marcus Vinícius. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Eldorado (Música do cinema brasileiro: Marcus Vinicius).

Tanga: Deu no New York Times. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Henfil. Música de Wagner Tiso.

1989

Dias melhores virão. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Rita Lee e Roberto de Carvalho.

Faca de dois gumes. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Murilo Salles. Música de Victor Biglione.

Festa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ugo Giorgetti. Música de Mauro Giorgetti.

Grande Mentecapto. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Oswaldo Caldeira. Música de Wagner Tiso.

Jorge, um brasileiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo Thiago. Música de Túlio Mourão.Canção de Milton Nascimento.

Kuarup. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Guerra. Música de Egberto Gismonti. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela KLP.

Lili, a estrela do crime. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Lui Farias. Música de Ary Sperling.

Lua Cheia. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alain Fresnot. Trilha de Arrigo Barnabé.

Musika. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rafael Conde.

Sonhei com você. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ney Sant'Anna. Canções de Milionário e José Rico. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Chantecler.

1990

Boca de Ouro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Avancini. Música de Edu Lobo.

Hip Hop SP. Curta-metragem. Documentário. Direção de Francisco César Filho.

Stelinha. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Miguel Faria Jr. Música de Edgar Duvivier.

1991

Corpo, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Antônio Garcia. Música de Paulo Barnabé.

Grande arte, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Salles.

Isto é Noel Rosa. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rogério Sganzerla.

Leonora Down. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Flávia Alfinito. Trilha musical de Ed Motta.

Matou a família e foi ao cinema. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Neville D'Almeida. Arranjos musicais de Lobão. Música original de Armandinho e Zeca Assumpção. Música-tema de Lobão e Ivo Meireles.

Nosso amigo Radamés Gnatalli. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Aluísio Didier e Moisés Kendler.

Rádio Auriverde. Longa-metragem. Sonoro. Não Ficção. Direção de Sylvio Back. Documentário com imagens e sons inéditos de Carmen Miranda e do Brasil na II Guerra Mundial. Através das musicalmente alegres e debochadas transmissões de uma rádio clandestina, tema-tabu entre os pracinhas, o filme acaba também revelando as tragicômicas relações entre os Estados Unidos e o Brasil durante o conflito.

Viver a vida. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tata Amaral. Trilha musical de Ruriá Duprat e Sévulo Augusto.

1992

Perfume de Gardênia. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Guilherme de Almeida Prado. Música de Hermelino Neder.

1993

Alma corsária. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Reichenbach. Música de Carlos Reichenbach.

Capitalismo selvagem. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de André Klotzel. Música de David Tygel.
Terceira margem do rio, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Milton Nascimento.

1994

Bananas is my business. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Helena Solberg e David Meyer. Música de Leo Gandelman.

Cantor de samba, O. Curta-metragem. Sonoro. Direção de Alexandre Dias da Silva. Música de Skowa e Zezinho Mutarelli. Recriação de um cinejornal de 1929, apresentando aspectos da cidade do Rio de Janeiro, cenas do carnaval e a apresentação de um filme sonorizado em discos nos estúdios da Benedetti Film, contando com a participação do Bando de Tangarás.

Carlota Joaquina – princesa do Brazil. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carla Camurati. Música de André Abujamra e Armando Souza.

Lamarca. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Sérgio Rezende. Música de David Tygel. Orquestradores: Mauricio Maestro e Vicente Ribeiro. Participação da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, sob a regência do maestro Helder Trefzger.

Sábado. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Ugo Giovetti. Trilha musical de Mário Giorgetti.

Veja esta canção. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Diegues. Um filme inspirado nas canções “Pisada de elefante” de Jorge Benjor, “Drão” de Gilberto Gil, “Você é linda” de Caetano Veloso, e “Samba do grande amor” de Chico Buarque. Tema musical (abertura de cada episódio) de Milton Nascimento. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Warner Music Brasil.

1995

Cinema de lágrimas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Nelson Pereira dos Santos. Música de Paulo Jobim.

Felicidade é... Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Pedro Goulart, José Roberto Torero, Jorge Furtado e A.S. Cecílio Neto. Música de Léo Henkin.

Mandarim. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Júlio Bressane. Musical. Música original de Lívio Tragtenberg.

Terra estrangeira. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Música de José Miguel Wisnik.

Quatrilho, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Fábio Barreto. Canção original de Caetano Veloso. Trilha original de Jaques Morelenbaum. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Natasha Records.

1996

Bahia de todos os sambas. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Paulo César Saraceni e Leon Hirszman. Segundo dados da Cinemateca Brasileira, foram documentados em imagem e som os seguintes intérpretes e números executados: Dorival Caymmi - 25 canções (9 acompanhado de Nana Caymmi, 8 acompanhando-se ao violão, uma com Gal Costa e 7 com acompanhamento e orquestra). João Gilberto - 16 canções (11 acompanhando-se ao violão, 3 acompanhado por Miucha, uma acompanhado por Bebel Gilberto e 1 com orquestra). Caetano Veloso - 25 canções (17 com acompanhamento de orquestra, 7 acompanhando-se ao violão e uma em trio com Gal e Gil). Gilberto Gil - 20 canções (12 com orquestra, e em duo com Batatinha, 2 com violão e uma em trio com Gal e Caetano). Gal Costa - 25 canções (19 com orquestra, 4 com Caetano e violão, uma com Caymmi e uma em trio com Gal e Caetano). Moraes Moreira - 25 canções (17 solo e 8 com orquestra). Naná Vasconcellos - 10 números solo. Paulinho Boca de Cantor - 7 canções. Tomzé - 6 canções. Walter Queiroz - 7 canções. Batatinha - 12 canções (7 com orquestra e 5 com Gilberto Gil e quarteto). Armandinho - um número solo. Trio Elétrico - Carnaval em Piazza Navona.

Buena Sorte. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tânia Lamarca. Produção musical de Vinicius França. Trilha original de Mário Adnet. Inclui 11 clássicos da música sertaneja, entre elas "Rio de lágrimas", de Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci; "Disco voador", de Palmeira; e "Luar do sertão", de Catulo da Paixão Cearense, na voz de Vicente Celestino. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Biscoito Fino. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Natasha Records.

Cego que gritava luz, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Batista de Andrade. Música de Fernando Andrade.

Céu de estrelas, Um. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tata Amaral. Música de Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski.

Com que roupa? Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ricardo Van Steen. Um dia da vida de Noel Rosa.

Como nascem os anjos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Murilo Salles. Trilha original de Victor Biglione. Participação especial: Gabriel O Pensador e D.J. Marlboro. Canção "Magrelinha", Luiz Melodia. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Rob Digital.

Crede-mi. Longa-metragem. Sonoro. Direção de Bia Lessa e Dany Roland.

Guarani, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Norma Bengell. Música de Wagner Tiso.

Jenipapo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Monique Gardenberg. Música de Kurt Munkacsi. Com as canções "Ignorant Sky" (música de Philip Glass, interpretada por Suzane Veja), "Rosa" e Revolta Olodum", com Olodum. Falado em inglês.

Mil e UMA. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Susana Morais. Trilha original de Péricles Cavalcanti. Participações: Adriana Calcanhoto, Arnaldo Antunes, Arrigo Barnabé, e Péricles Cavalcanti. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Natasha.

Tieta do Agreste. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Trilha original de Caetano Veloso. Participações de Gal Costa, Caetano Veloso, Zezé Motta e Didá Banda Feminina. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Natasha Records.

Quem matou Pixote? Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Joffily. Música de David Tygel e Maurício Maestro. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Columbia.

Pequeno dicionário amoroso. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sandra Werneck. Trilha original de Ed Motta e João Nabuco. Músicos convidados: Nana Caymmi, Guinga e Ronaldo Bastos. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela BMG Brasil.

1997

Anahy de las misiones. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Silva.Música de Celso Loureiro Chaves.

Baile Perfumado. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Trilha de Chico Science, Fred 04, Siba, Lúcio Maia e Paulo Rafael. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Natasha Records.

Cangaceiro, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Aníbal Massaini Neto. Com Elba Ramalho, Alexandre Pires (SPC), Dominguinhos, Luiza Thomé, Edson Montenegro e Orquestra Pró-Música. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela BMG.

Cineasta da selva, O. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Aurélio Michiles. Música de Caito Marcondes e Teco Cardoso.

Ed Mort. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Alain Fresnot. Trilha original de Arrigo Barnabé, Participação especial: José Miguel Wisnik, Sidney Giraldi e Sérgio Rick. Interpretação: Roseane Lima e Claudia Abreu. Seleção de músicas lançada em disco pela Rob Digital.

For all, o trampolim da vitória. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz. Músicas compostas, dirigidas e produzidas por David Tygel, com Baby do Brasil, Água de moringa, Os cariocas e Cláudia Neto. Orquestração e regências de Maurício Maestro. Seleção musical lançada em disco pela BMG.

Guerra de Canudos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Rezende. Música de Edu Lobo.

Homem nu, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hugo Carvana. Trilha de David Tygel. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela BMG Brasil.

Matadores, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Beto Brant. Música de André Abujamra.

Nelson Sargento no Morro da Mangueira. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Estevão Ciavatta Pantoja. Participação de Paulinho da Viola, Mocinha, Carlos Diegues, Sérgio Cabral, Preto Rica e Carlos Cachaça.

Nino. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Flávia Alfinito. Trilha musical de Ed Motta.

No coração dos deuses. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Geraldo Morais. Trilha de André Moraes, com Igor Cavalera e Andréas Kisser. Seleção musical lançada em disco pela RoadRunner Records.

Ostra e o vento, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Lima Jr. Trilha original de Wagner Tiso. Canção tema de Chico Buarque. Seleção musical lançada em disco pela Rob Digital.

O que é isso companheiro? Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Bruno Barreto. Música composta por Stewart Copeland. Inclui a canção "Garota de Ipanema". Seleção musical lançada em disco Sony/BMG.

Tudo é Brasil. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Rogério Sganzerla. Com cenas de cantores brasileiros como Dalva de Oliveira, Linda Baptista, Grande Otelo, Ari Barroso, Dorival Caymmi, além de um dueto de Carmen Miranda com Orson Welles e João Gilberto cantando "O samba mandou me chamar".

1998

Ação entre amigos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Beto Brant. Música de André Abujamra.

Amor & Cia. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Helvécio Ratton. Música de Tavinho Moura. Destaque para a canção "Isto é bom", de Xisto Bahia.

Amores. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Domingos de Oliveira. Música de Nico Nicolaiewsky.

Boleiros, era uma vez o futebol. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Ugo Giogetti. Música de Mauro Giorgetti.

Central do Brasil. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Salles. Músicas de Antônio Pinto e Jaques Morelenbaum. Seleção musical lançada em disco pela Indie Records/ Sony Music.

Como ser solteiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Rosane Svartman. Trilha de Leonardo Teixeira, Laufer e Paulo Futura, com Arícia Mess, Damas do Rap, Daúde, Falcão "O Rappa", Funk'n Lata, Herbert Viana, Planet Hemp e Toni Garrido. Seleção musical lançada em disco pela Natasha Records.

Coração iluminado. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hector Babenco. Música de Zbigniew Preisner.

Estorvo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ruy Guerra. Música de Egberto Gismonti.

Geraldo Filme. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Carlos Cortez. Música de Geraldo Filme e Itamar Assumpção. Depoimentos de Osvaldinho da Cuíca, Plínio Marcos, Francisco Faro, Sinval, Carlão da Peruche, Wilson de Moraes, Germano Mathias, Raquel Trindade, Tobias da Vai Vai, entre outros. Participação de Demônios da Garoa.

Guerra de Canudos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Rezende. Música de Edu Lobo.

Hora mágica, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Guilherme de Almeida Prado. Trilha e canções do filme de Hermelino Neder. Produzido por Nelson Ayres e Newton Carneiro. Seleção musical lançada em disco pela Abril Music.

Kenoma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Eliane Caffé. Música de Uakti.

Pessoa é para o que nasce, A. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Roberto Berliner. Música de Hermeto Pascoal e as "ceguinhas de Campina Grande". Participação na trilha musical de Pato Fu, Los Hermanos, Elba Ramalho e Gilberto Gil.

Policarpo Quaresma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo Thiago. Direção Musical de Sergio Saraceni. Canções de Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro. Seleção musical lançada em disco pela Natasha Records.

Tiradentes. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Oswaldo Caldeira. Música de Wagner Tiso.

Toque do Oboé, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Claudio McDowell. Música de Wagner Tiso.

Tudo é Brasil. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Rogério Sganzerla. Músicas: "Amélia", "Sandália de prata", "No tabuleiro da baiana", "Brasileirinho", e outras. Composto por fotos, músicas e entrevistas da época da vinda de Orson Welles para o Brasil, com depoimento de Ari Barroso, Dorival Caymmi, e outros.

1999

Até que a vida nos separe. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Zaragoza. Trilha de Vicente de Paula Sálvia (Viché) e Frederic Fermus. Tema de abertura composto e orquestrado por André Mehmari. Seleção musical lançada em disco pela ZPA.

Catedrático do samba, O. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Noel dos Santos Carvalho e Alessandro Gamo. Câmera-olho malandreia pela cidade e encontra o sambista, cantor e compositor Germano Mathias.

Certo Dorival Caymmi, Um. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Aluisio Didier.

Da janela para o cinema. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Quiá Rodrigues. Trilha musical de Ed Motta.

Dois Córregos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Reichenbach. Composição e interpretação de Ivan Lins. Arranjos e regência de Nelson Ayres. Participação de Luciana Brasil, Márcio Montarroyos, Toninho Ferragutti e Banda Clube Beatles. Seleção de músicas lançada em disco pela Velas/ Universal.

Laurindo Almeida, muito prazer. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Leonardo Dourado. A vida do músico brasileiro que é ídolo nos EUA e desconhecido no Brasil. Laurindo conta como foi sua participação em filmes famosos como *Nasce uma estrela* e *O poderoso chefão*, entre outros, evocando a magia da era de ouro das grandes orquestras.

Mauá, o imperador e o rei. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Rezende. Música de Cristóvão Bastos.

Nós que aqui estamos por vós esperamos. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Marcelo Masagão. Música de Wim Mertens.

Orfeu. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Diegues. Trilha original de Caetano Veloso. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Baratos Afins.

Primeiro dia, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Música de Antônio Pinto, Eduardo Bid e Naná Vasconcelos.

Rap do pequeno príncipe contra as Almas Sebosas, O. Direção de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Produção musical de Dj Dolores. Música de Faces do Subúrbio e outras bandas.

Santo forte. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Eduardo Coutinho.

Tronco, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Batista de Andrade. Música de Tavinho Moura.

2000

Amélia. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ana Carolina. Música de Paulo Herculano e Nelson Ayres

Através da janela. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tata Amaral. Músicas de Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Tratore.

Auto da Compadecida, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Guel Arraes. Trilha composta e interpretada por Sa Grama (Sérgio Campelo, Gilberto Campello, Jônatas Zacarias, Cláudio Moura, Fábio Delicato, Neide Alves, Antonio Barreto, Frederica Bourgeois e Thiago Fournier). O filme é a adaptação da minissérie de três capítulos, exibida pela Rede Globo em 1998. Curiosamente, a estória é uma adaptação do teatro para a televisão realizada por Guel Arraes, um dos mais inventivos diretores da televisão brasileira (responsável por *Armação ilimitada, Tv Pirata, Programa Legal, Comédia da vida provada*, e etc.). Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Natasha Records.

Babilônia 2000. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Eduardo Coutinho.

Brava gente brasileira. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Lúcia Murat. Música de Lívio Tragtenberg.

Bicho de sete cabeças. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Laís Bodanzky. Trilha original de André Abujamra. Canções de Arnaldo Antunes. Prêmio de melhor trilha sonora no Festival de Recife. Seleção musical lançada em disco pela BMG.

Bossa Nova. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Bruno Barreto.Música original de Eumir Deodato. Trilha adicional de Marcelos Zarvos. Supervisão musical de Alan Palanker. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Verve (USA).

Cronicamente inviável. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção Sérgio Bianchi. Música de Miriam Biderman.

Dia da caça, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alberto Graça. Música de Armênio Graça.

Eu tu eles. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Andrucha Waddington. Canções de Gilberto Gil. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Warner.

Gêmeas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Andrucha Waddington. Música de Michelle DiBucci.

Quase nada. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sergio Rezende. Músicas de David Tygel. Seleção musical lançada em disco pela Natasha Records.

Tolerância. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Gerbase. Direção musical de Flávio Santos, Marcelo Fornasier e Carlos Gerbase. Seleção musical lançada em disco pela Fundacine (Cinema Gaúcho: canções e trilhas).

Villa-Lobos, uma vida de paixão. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Zelito Vianna. Seleção musical de Zelito Viana. Principais intérpretes: Orquestra Sinfônica Brasileira, sob regência de Silvio Barbato; Coro da UFRJ sob a regência de Maria José Chevitarese; Banda Sinfônica da Cia Siderúrgica Nacional sob a regência de Marcelo Jardim; Conjunto Popular sob a regência do maestro Paulo Moura. Seleção musical lançada em disco pela Decca Records/ Universal.

Walter Franco muito tudo. Vídeo. Direção de Bel Bechara e Sandro Serpa. Documentário poético sobre o músico paulista Walter Franco.

2001

Abril despedaçado. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Salles. Trilha original de Antônio Pinto. Seleção musical lançada em disco pela Trama.

Amores Possíveis. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sandra Werneck. Direção Musical de João Nabuco. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Universal.

Bufo & Spallanzani. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Flávio Tambellini. Música de Dado Villa-Lobos. Seleção de música do filme lançada em disco pela Universal.

Caramuru: A invenção do Brasil. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Guel Arraes. Direção musical de Lenine. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Som Livre.

Casamento de Louise, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Betse de Paula. Música de Alex Queiroz.

Copacabana. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carla Camurati. Produção musical de Dani Roland e Roberto Silva. Com as canções "Carinhoso", "Rosa", "Superbacana". Música original: "Planet Copacabana", Bia Pontes. Orquestra Tabajara.

Dias de Nietzsche em Turim. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Júlio Bressane. Música de Ronel Roberto Rosa.

Distraída para a morte. Curta-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jéferson De. Trilha sonora de Max de Castro. Inspirado na canção homônima do cantor pernambucano Otto.

Domésticas, o filme. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Fernando Meirelles e Nando Olival. Música de André Abujamra. Seleção de músicas lançada em disco pela BMG Brasil.

Histórias do olhar. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Isa Albuquerque. Música de David Tygel e Flávia Ventura.

Invasor, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Beto Brant. Sabotage, Instituto, Pavilhão 9, Paulo Miklos, Tolerância Zero. Professor Antena, Alec Haiat, Gil Mahadeva e George Maia, Dark e Sarrasague, Black Alien e Speed Freaks. Compilado por Drama Filmes. Produção executiva do Álbum da trilha sonora: Instituto e YBRAZIL. Melhor trilha sonora – Festival de Brasília, 2001. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela YBrasil.

Latitude zero. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Toni Venturi. Música de Lívio Tragtenberg.

Lavoura Arcaica. D Longa-metragem. Sonoro. Ficção. ireção de Luiz Fernando Carvalho. Trilha original de Marco Antônio Guimarães. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Trama.

Mapas urbanos II – Recife dos poetas e compositores. Vídeo. Direção de Daniel Augusto. Documentário sobre Recife segundo Antônio Nóbrega, Fred 04, Lenine, Siba e outros.

Memórias póstumas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de André Klotzel. Música de Mário Manga.

Meu compadre Zé Kéti. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Participação de Walter Alfaiate, Décio Carvalho, Colombo, Zé Cruz, Noca da Portela, Guilherme de Brito, Jair do Cavaquinho, Elton Medeiros, Monarco, Wilson Moreira e Nelson Sargento.

Nelson Gonçalves. Documentário. Direção de Eliseu Ewald. Seleção de músicas do filme lançada em disco pela BMG Brasil.

Netto perde sua alma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Beto Souza e Tabajara Ruas. Trilha de Celau Moreyra, com músicas adicionais de Bebeto Alves e Giba-Giba. Seleção musical lançada em disco pela Fundacine (Cinema Gaúcho: canções e trilhas).

Partilha, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Daniel Filho. Temas originais de Ed Motta e seleção de repertório de Nelson Motta. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Universal.

Samba. Média-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Thereza Jessouroun. Música: Elton Medeiros e Carlinhos Vergueiro. Samba no morro da Mangueira.

Samba Riachão. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção e música de Jorge Alfredo. Aos 80 anos de idade, Clementino Rodrigues, o Riachão, é o cronista musical da cidade de Salvador. Participação de Caetano Veloso, Daniela Mercury, Oscar Santana, Tom Zé, Dorival Caymmi, Gang do Samba e outros.

Seu Nenê. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Carlos Cortez. Música: Marco Antônio de Freitas. Seu Nenê conta a história da Nenê de Vila Matilde e de sua geração que fundou as primeiras escolas de samba em São Paulo.

Vintedez. Vídeo. Documentário. Direção de Tata Amaral e Francisco César Filho. Os elementos do hip hop (break, grafite, Dj, Mc) na vida de adolescentes de Santo André, periferia industrial de São Paulo.

2002

Amarelo manga. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cláudio Assis. Trilha original produzida por Lúcio Maia e Jorge do Peixe. Seleção musical lançada em disco pelo selo Instituto/ YBrazil Music.

Avassaladoras. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Mara Mourão. Trilha de André Morais. Participações especiais de Paulo Ricardo, Zélia Duncan e Infierno. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Universal.

Celeste e estrela. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Betse de Paula. Música de André Moraes. Com a canção "Mulher de fases", dos Raimundos.

Cidade de Deus. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Fernando Meirelles. Música original de Antônio Pinto e Ed Côrtes. Canções de Tim Maia, Hyldon, Luiz Melodia e Seu Jorge. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Warner e edição especial com 32 remixes da trilha sonora original do filme, em dois volumes e cd bônus com videoclipe da música "Dadinho DJ Periférico Break Mix", pela ST2 Records.

Desmundo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Alain Fresnot. Trilha original de John Neschling. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Trama.

Deus é brasileiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Diegues. Produção musical de Chico Neves, Hermano Viana e Sergio Mekler. Com músicas de Lenine, Djavan, DJ Dolores, Luiz Gonzaga, Lucas Santanna, Hermeto Pascoal, Cordel do fogo encantado, e Chico Science & Nação Zumbi. Seleção musical lançada em disco pela Sony Music.

Durval Discos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Anna Muylaert. Produção musical de Pena Schmidt para Polex Produções Ltda. Seleção de Repertório de Anna Muylaert e Pena Schmidt. Trilha original gravada por André Abujamra no Abujamra Studio. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Universal.

Houve uma vez dois verões. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jorge Furtado. Direção musical de Leo Henkin. Seleção musical lançada em disco pela Universal Music sob licença da Casa de Cinema de Porto Alegre.

Língua – Vidas em português. Vídeo. Documentário. Direção de Victor Lopes. Gravado em seis países: Brasil, Portugal, Moçambique, Índia, França e Japão.

Madame Satã. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Karim Ainouz. Música de Marcos Suzano e Sacha Amback. Canções: "Se você jurar"; "Arrasta a sandália"; "Mulato Bamba"; "Fita amarela", entre outras.

Onda no ar, Uma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Helvécio Ratton. Música de Gil Amâncio.

Rocha que voa. Longa-metragem. Sonoro. Não-ficção. Direção de Eryk Rocha. Documentário sobre a vida do cineasta Glauber Rocha em Cuba, de 1971 a 1972.

Rua seis, sem número. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Batista de Andrade. Música de Marcelo Galbetti.

Vida em segredo, Uma. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Suzana Amaral. Música de Luiz Henrique Xavier.

Viva São João! Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Andrucha Waddington. Turnê do músico Gilberto Gil durante as festas juninas de 2001.

2003

Benjamin. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Monique Gardenberg. Música original de Arnaldo Antunes e Chico Neves. Seleção musical lançada em disco pela EMI.

Carandiru. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Hector Babenco. Música de André Abujamra.

Carolina. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Jéferson De. Trilha sonora de Fábio Luiz. Inclui o rap "Negro drama" do grupo Racionais MC´s, "Negro do cabelo bom", de Max de Castro e "Nem vem que não tem" de Wilson Simonal. História de Carolina Maria de Jesus.

De passagem. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ricardo Elias. Trilha musical de André Abujamra.

Dois perdidos numa noite suja. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Joffily. Música de David Tygel. Canção tema de Arnaldo Antunes.

Dom. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Moacyr Góes. Música de Ary Sperling.

Filme de amor. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Júlio Bressane. Música de Guilherme Vaz.

Garotas do ABC. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Reichenbach. Trilha e arranjos de Nelson Ayres. Música de Nelson Ayres, Zé Ricardo, Macau, Marcos Levy, Carlos Reichenbach, Richard Wagner e Paulo Vanzolini.

Homem do ano, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Henrique Fonseca. Trilha original de Dado Villa-Lobos. Canções adicionais interpretadas por: Hyldon, Fernanda Abreu, Fabulosos Cadillacs, Cauby Peixoto, Lucho Gatica, Pilote, Jayme Villa-Lobos, Os Pepperomens, Salt Tank Davis Gates & Malcolm Stanners. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela EMI Music.

Homem que copiava, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jorge Furtado. Direção musical e execução de Leo Henkin

Lisbela e o prisioneiro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Guel Arraes. Trilha de João Falcão e André Moraes. Com Caetano Veloso, Zé Ramalho & Sepultura, Zéu Brito, Os condenados, Elza Soares, Geraldo Maia & Yamandú Costa, Caetano Veloso & Jorge Mautner, Lirinha e Los Hermanos. Seleção musical lançada em disco pela Natasha/ BMG.

Maldição do samba, A. Curta-metragem. Sonoro. Direção de Remier Lion. Investigação sobre os efeitos colaterais do samba, no início da década de 40, aliada a uma colagem de trechos de filmes populares brasileiros, de Luís de Barros a Nilo Machado.

Narradores de Javé. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Eliana Caffé. Música de DJ Dolores. Seleção musical lançada em disco pela Tratore.

Nelson Freire. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de João Salles.

Normais, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Alvarenga Jr. Música de Marcio Lomiranda. Com as canções "Vida Louca Vida!" de Lobão e Bernardo Vilhena por Lobão; "Hino dos Malucos" de Rita Lee, Roberto de Carvalho, Fernanda Young e Alexandre Machado por Rita Lee; "Macarena" de Antonio Romeron Monjer e Rafael Ruiz por Los Chicos de Ipanema; "taca a Mãe Pra Ver se Quica" de Ricardo Zimetbaum e Pestana por Dr. Silvana e Cia.; "BR 3" de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar por Tony Tornado; "Túnel do Tempo" de Frejat, Mauricio Barros e Dulce Quental por Frejat; "Você é Doida Demais" de Lindomar Castilho e Ronaldo Adriano por Lindomar Castilho.

Paulinho da Viola, meu tempo é hoje. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Izabel Jaguaribe. Seleção de repertório: Paulinho da Viola. Participações especiais: Elton Medeiros, Amélia Rabello, Marisa Monte, Velha Guarda da Portela, Zeca Pagodinho e Nó em pingo d`água. Seleção musical lançada em disco pela Biscoito Fino.

Seja o que Deus Quiser. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Murilo Salles. Música de Fernandinho Beatbox.

Sexo, amor & traição. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jorge Fernando. Música original de Mú Carvalho. Com canções interpretadas nas vozes de Luciana Mello, Paula Lima, Cássia Eller e Ângela Ro Ro. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Universal.

Vestido, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo Thiago. Música original e arranjos de Túlio Mourão, maestro Marco Antonio Maia Drumond e músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Adriana Calcanhoto canta a canção "Caminhemos" de Herivelto Martins.

Viva voz. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo Morelli. Música de Paul Mounsey.

2004

Bendito fruto. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Goldenberg. Música de Fernando Moura.

Cabra-cega. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Toni Venturi. Trilha composta por Fernanda Porto. Inclui as canções "Roda-viva", "Rosa dos ventos", "Construção", de Chico Buarque; além de "Saveiros" (Nelson Mota/ Dory Caymmi); "Sinal fechado" (Paulinho da Viola), entre outras. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Trama.

Cazuza: o tempo não pára. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sandra Werneck e Walter Carvalho. Produção musical de Guto Graça Mello. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Som Livre.

Como fazer um filme de amor. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Roberto Torero. Música de Mário Manga. Músicas editadas: "Eu sei que vou te amar" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), "São Paulo São Paulo" (Premeditando o Breque), etc..

Contra todos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Moreira. Música original de Lívio Tragtenberg. Seleção musical de Laura Finocchiaro.

Dona da história, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Daniel Filho. Música do DJ Memê. Com participação de Sandy. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Universal.

Fabricando Tom Zé. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Décio Mattos Jr. Música: Tom Zé. Participação de David Byrne, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Filhas do vento. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Joel Zito Araújo. Música de Marcus Vianna. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Sonhos e Sons.

Meu tio matou um cara. Longa-metragem. Sonoro. Ficção.Direção de Jorge Furtado. Direção musical de Caetano Veloso e André Moraes. Pitty, Nando Reis, Rappin' Hood, Zéu Brito, Caetano Veloso, Gal Costa e Nação Zumbi, Luciana Mello, Sangue Moloko, Igor Cavalera, Orquestra Imperial. Seleção musical lançada em disco pela Natasha/ Universal.

Nina. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Heitor Dhalia. Música de Antônio Pinto.

Olga. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jayme Monjardim. Música de Marcus Vianna. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Sonhos e Sons.

O outro lado da rua. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Marcos Bernstein. Música de Guilherme Bernstein Seixas.

Quase dois irmãos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Lúcia Murat. Música de Naná Vasconcelos.

Querido estranho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ricardo Pinto e Silva. Música de Celso Fonseca.

Redentor. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cláudio Torres. Música de Maurício Tagliari e Luca Raele.

Vida de menina. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Helena Solberg. Música de Wagner Tiso.

2005

Aboio. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Marília Rocha. Trilha musical: O Grivo. O filme aborda a música, a vida, o tempo e a poesia dos vaqueiros do sertão.

Bens confiscados. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carlos Reichenbach. Música de Nélson Ayres. Música original de Ivan Lins

Cafundó. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Clóvis Bueno e Paulo Betti. Música de André Abujamra.

Casa de areia. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Andrucha Waddington. Trilha sonora de Carlo Bartolini e João Barone. Músicas de Beethoven, Chopin, com violino de Jorge Mautner e violão de Nelson Jacobina.

Casamento de Romeu X Julieta, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Bruno Barreto. Coordenação musical de Guto Graça Mello. Com Wanessa Camargo, Los Hermanos, e outros. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Sony/BMG.

Cidade Baixa. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Machado. Música de Carlinhos Brown e Beto Villares.

Coisa mais linda: histórias e casos da Bossa Nova. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Paulo Thiago.

Dois Filhos de Francisco. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Breno Silveira. Trilha de Zezé Di Camargo e Caetano Veloso. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Sony BMG.

Eu me lembro. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Edgard Navarro. Trilha musical de Tuzé de Abreu. Canção-tema “Eu me lembro”, interpretada por Caetano Veloso.

Jogo subterrâneo. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Roberto Gervitz. Música de Luís Henrique Xavier.

Mundo é uma cabeça, O. Curta-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Cláudio Barroso e Bidu Queiroz. Música de Chico Science e Nação Zumbi, Fred 04, Mundo Livre S/A e Mestre Ambrósio. Uma visão bem-humorada sobre o movimento musical pernambucano Mangue-beat.

Sou feia mais tô na moda. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Denise Garcia.

Vinicius. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Miguel Faria Jr. Direção musical de Luiz Cláudio Ramos.

2006

Ano em que os meus pais saíram de férias, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cao Hamburger. Música de Beto Villares.

Antônia. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Tata Amaral. Música de Beto Villares e PARTEUM. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Som Livre.

Árido Movie. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Lírio Ferreira. Trilha musical de Otto.

Batismo de sangue. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Helvécio Ratton. Música de Marco Antônio Guimarães. Músicas: "Noite dos mascarados", Chico Buarque, por Chico Buarque e Elis Regina; "O orvalho vem caindo", Noel Rosa, por Aracy de Almeida; "Luniks", Gilberto Gil; "A última noite de uma paixão", José Ribeiro.

Brasília 18%. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Música de Paulo Jobim. Inclui "Sinfonia de Brasília" (Tom Jobim/ Vinicius de Moraes).

Canta Maria. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Francisco Ramalho Jr. Música de Dimi Kireeff. Durante a maior parte de sua produção o título do filme seria "Os Desvalidos", o mesmo do livro o qual sua história é baseada, do autor Francisco J.C. Dantas. "Canta Maria", o título definitivo, é uma referência à letra de uma canção composta por Daniela Mercury e Gabriel Povoas para o filme.

Carnaval, bexiga, funk e sombrinha. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Marcus Vinícius Faustini.

Cinema, aspirinas e urubus. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Marcelo Gomes. Música original de Tomás Alves de Souza. Músicas: "Serra da Boa esperança" (1937), Lamartine Babo, com Francisco Alves; "Valsa da meia noite" (1928), autor desconhecido; "Tudo é Brasil" (1941), Vicente Paiva e Sá R., com Linda Batista; "Veneno para dois" (1938), João de Barro e Alberto Ribeiro, com Carmen Miranda; "Esmagando Rosas" (1941), Dniel Nasser e Alcyr Pires, com Francisco Alves; "Deixa comigo" (1939), Assis Valente, com Carmen Miranda; "Vivo bem na minha terra" (1941), O. Vianna e Jorge Fraj, com Francisco Alves.

Céu de Suely, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Karim Aïnouz. Música de Berna Ceppas e Kamal Kassin.

Cheiro do ralo, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Heitor Dhalia. Música de Apollo Nove.

Crime delicado. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Beto Brant. Trilha sonora de Caco Faria e Álvaro Fernando.

Irma Vap – O retorno. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Carla Camurati. Música de Guto Graça Melo. Inclui a canção "Banho de Lua".

Maior amor do mundo, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Música de Guto Graça Melo. Canção de Chico Buarque. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Warner Music.

Máquina, A. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de João Falcão. Trilha original DJ Dolores, Robertinho do Recife e Chico Buarque de Hollanda. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Som Livre.

Noel, o poeta da Vila. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ricardo Van Steen. Música de Luiz Felipe de Lima. Produção musical de Arto Lindsay. Canções de Noel Rosa. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Lua Music.

Odisséia musical de Gilberto Mendes, A. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes.

Pixinguinha e a velha guarda do samba. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Ricardo Dias e Thomas Farkas.

Se eu fosse você. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Daniel Filho. Direção musical de Guto Graça Mello. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Som Livre.

Sol: caminhando contra o vento, O. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Tetê Morais.

Tapete vermelho. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Luiz Alberto Pereira. Música de Renato Teixeira. Músicas: "A dor da saudade (Elpídio dos Santos); "Tristeza do Jeca" (Angelino de Oliveira); "Proparoxítono" (Zé Mulato e Casssiano); "Tarde do Sertão" (Daniel Fernandes e Zé Mulato); "Diário do caipira" (Zé Mulato); "Romaria" (Renato Teixeira); "Fogo no rancho" (Elpídio dos Santos e Anacleto Rosas Jr.); "Cumpadre Quinzinho" (Renato Teixeira).

Zuzu Angel. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Sérgio Rezende. Música de Cristóvão Bastos. Produção musical de Zé Nogueira. Canções: "Dê um role" (Moraes e Galvão), int. por Roberta Sá e Pedro Luís; "Tico Tico no fubá" (Zequinha de Abreu), int. por Roberta Sá; "Minha teimosia é uma arma pra te conquistar" (Jorge Bem Jor), int. por Pedro Luís e A parede; "Angélica" (Miltinho e Chico Buarque), int. Chico Buarque; "Apesar de você" (Chico Buarque), entre outras.

2007

Baixio das Bestas. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Cláudio Assis. Música de Pupillo. Músicos convidados: Siba, Fernando Catatau, Devotos, Kassin, Otto, Lúcio Maia e outros.

Cartola: música para os olhos. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.

Chega de saudade. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Laís Bodanzky. Música, coro e arranjos de Eduardo Bid. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Universal.

Cidade dos Homens. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Paulo Morelli. Música: Antônio Pinto. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Som Livre.

Desafinados, Os. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Walter Lima Júnior. Música de Wagner Tiso. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Universal.

Esses moços. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Araripe Jr. Trilha: Beto Neves.

Fabricando Tom Zé. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Décio Matos Jr.

Helena Meirelles: a dama da viola. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Francisco de Paula.

Não por acaso. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Philippe Barcinski. Música original de Ed Cortes. Com as canções "Sonhando", com Céu; "Só deixo meu coração na mão de quem pode", com Kátia B, e "Laços", com Nasi. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Lua Music.

Ó pai, ó. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Monique Gardenberg. Música de Caetano Veloso e Davi Moraes.

Os 12 trabalhos. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Ricardo Elias. Trilha original de André Abujamra.

Tropa de elite. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de José Padilha. Música de Pedro Bromfman. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela EMI Music.

2008

Anabazys. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Paloma Rocha e Joel Pizzini. Documentário que reconstitui a gênese, a realização e a repercussão do último filme de Glauber Rocha, *A Idade da Terra* (1978-1980).

Bateria nota 10. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Alexandre Iglesias. Produção do Canal Brasil. A trajetória dos mestres de bateria que marcaram a história do carnaval carioca.

Feliz Natal. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Selton Mello. Música de Plínio Profeta.

Jamelão, 90 anos. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Marco Altberg. Imagens dos filmes *É de chuá!* e *Depois eu conto*, e de arquivo da TV Tupi.

Meu nome não é Johnny. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Mauro Lima. Música de Fábio Mondego. Canções: "Mestre Jonas" (Sá, Guanabira, Zé Rodrix); "Aa uu" (Sérgio Brito e Marcelo Frommer),

interpretada pelos Titãs; "Outra vez", int. por Selton Mello; "Bláblábla...Eu te amo (Rádio Blá), (Lobão), int. por Fábio Mondego, entre outras. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Som Livre.

Mistério do samba, O. Longa-metragem. Sonoro. Documentário. Direção de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda. Música: Velha Guarda da Portela. Histórias da Velha Guarda da Portela a partir da pesquisa musical da cantora Marisa Monte, recuperando composições dos anos 40 e 50, ainda não gravadas.

Nós somos um poema. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Sérgio Sbragia e Beth Formaggini. Música de Pixinguinha e Vinicius de Moraes. A história da parceria de Pixinguinha e Vinicius de Moraes na composição da trilha musical do filme *Sol sob lama*, de Alex Vianny.

Palavra (En) Cantada. Longa-metragem. Sonoro. Não- Ficção. Direção de Helena Solberg. Música incidental de Leo Gandelman e Nico Rezende. Documentário que aborda a relação entre música e poesia no Brasil, com depoimentos de Adriana Calcanhoto, Chico Buarque, Lirinha, Lenine, Ferréz, BNegão, Tom Zé, José Miguel Wisnik, Arnaldo Antunes, Antônio Cícero, Martinho da Vila, Luiz Tatit, Zélia Duncan, Jorge Mautner, José Celso Martinez Corrêa e Paulo César Pinheiro.

Remo Usai: um músico para cinema. Curta-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção de Bernardo Uzeda.

Simonal – Ninguém sabe o duro que dei. HDCAM, Direção de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal. Música de Berna Ceppas. Documentário sobre a história de Wilson Simonal (1939-2000). Seleção das músicas do filme lançada em disco pela EMI Music.

Titãs – A vida até parece uma festa. HDV. Direção de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves. Músicas e canções dos Titãs. Documentário em que os integrantes da banda Titãs contam sua própria trajetória e deixam escapar um pouco da história do rock dos anos 80 no Brasil.

Waldick Soriano – Sempre no meu coração. HDCAM. Direção de Patrícia Pillar. Seleção musical de Patrícia Pillar e Quito Ribeiro.

2009

Homem que engarrafava nuvens, O. Longa-metragem. Sonoro. Não-Ficção. Direção e roteiro de Lírio Ferreira. Direção musical de Guto Graça Mello. Produção musical de Vinicius França. Documentário-musical sobre Humberto Teixeira. Depoimentos e apresentações musicais de Humberto Teixeira, Bebel Gilberto, Caetano Veloso, Chico Buarque, Cordel do Fogo Encantado, David Byrne, Fagner, Gal Costa, Gilberto Gil, Lenine, Maria Bethânia, Rita Ribeiro, Sivuca, Wagner Tiso e Zeca Pagodinho.

Mamonas, o Doc. HDV. Direção de Cláudio Kahns. Documentário sobre a banda Mamonas Assassinas.

Menino da Porteira, O. Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Jeremias Moreira Filho. Música de Nelson Ayres. Participação do cantor-ator Daniel. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela Warner Music.

Lóki: Arnaldo Baptista. HDV. Direção de Paulo Fontenelle. Documentário sobre o músico Arnaldo Baptista. Produção do Canal Brasil.